ADOLFO VENTVRI
STORIA DELL'ARTE
ITALIANA
VOL. IX
LA PITTVRA
DEL
CINQVECENTO
PARTE VI
HOEPLI EDITORE
MILANO MCMXXXIII

A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

IX.

LA PITTURA DEL CINQUECENTO

PARTE VI.

CON 586 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1933 - XI

N
6911
.V5
v.9
pt.6

INDICE

La Vita. – Regesti. – Bibliografia. – L'opera: Suo inizio con Pontormo nella Certosa di Val d'Ema, nella chiesa di Santa Felicita a Firenze e nella villa Careggi – Sue doti precipue di ritrattista in tutta una serie di opere affini per forma tornita e sintetica, levigatezza di marmoreo colore, precisione di contorni – Tagliate come entro blocchi di puro marmo, le nitide forme, le riveste di rasi lucenti, di gemme, di trine – Più tardi la materia compatta del Bronzino s'ammorbidisce per l'ombra diffusa, nel ritratto di Giannettino Doria; la sua forma impassibile si tende nervosa, improntandosi allo stile parmigianinesco, nel ritratto di giovane con statuetta agli Uffizi, e negli altri di Ugolino Martelli a Berlino e di Lucrezia e di Bartolommeo Panciatichi agli Uffizi – Rispondono ai caratteri del primo stile ritrattistico di Angelo Allori, le *Storie bibliche* della cappella di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio, con impronte michelangiolesche – Reminiscenze di Raffaello nelle decorazioni di Palazzo Vecchio e anche nella *Deposizione* di Besançon, e nella *Sacra Famiglia* di Vienna, ove le forme tendono a michelangiolesca grandezza – Riflessi fiamminghi in alcuni fondi di paese bronzineschi – Decadenza del grande ritrattista nelle composizioni sacre – Esempio ultimo e

di Michelangelo e del suo volgarizzatore Sebastiano del Piombo si unisce a qualche ricordo di motivi pontormeschi – Gli affreschi dell'*Annuncio a Zaccaria*, della *Predica del Battista* e del *Battesimo di Cristo*, che dimostrano, nella diversità degli effetti pienamente raggiunti, il talento del fiorentino, la perfetta coerenza tra la sua visione e i suoi mezzi artistici – Motivi che inducono a ritenere d'Jacopo del Conte la *Sacra Famiglia con Angeli*, attribuita a Michelangelo nella Galleria Nazionale di Londra. – Catalogo delle Opere.

La Vita. – Bibliografia. – L'Opera: Echi dell'arte del Sodoma e del Peruzzi nell'*Allegoria della Giustizia* in Palazzo dei Priori a Volterra – Decorazione pittorica di Palazzo Massimo alle Colonne in Roma, ove il raffaellismo, spesso veduto traverso l'arte impreziosita di Perin del Vaga, è appena interrotto da qualche accenno di tendenza verso il mondo allegorico di Michelangelo – La *Deposizione dalla Croce* nella chiesa della Trinità de' Monti, ispirata da disegni michelangioleschi, e l'ingresso di Daniele nel mondo atletico del Buonarroti – Turgidezze muscolari di corpi, nelle due composizioni di *David* al Louvre e nella *Decollazione del Battista* a Montpellier – La *Strage degli Innocenti* della Galleria degli Uffizi e la *Sacra Famiglia con Santa martire* a Lipsia, esempi di forza costruttiva – Grandiosa struttura plastica della composizione del quadro raffigurante il *profeta Elia nel deserto*, in casa Ricciarelli di Volterra – Il potente equilibrio compositivo della *Strage* e del *Profeta Elia* vien meno alla *Storia di Mosè* della Galleria di Dresda, tra gli effetti di movimento caotico e tempestoso. – Catalogo delle Opere.

Michele Alberti.

La Vita. – Bibliografia: Aiuto di Daniele da Volterra nella chiesa della Trinità de' Monti. – Catalogo delle Opere.

Giacomo Rocca.

La Vita. – Bibliografia: Allievo di Daniele, si valse dei disegni di lui. – Catalogo delle Opere.

Alessandro del Barbiere.

La Vita. – Bibliografia. – Impronta vasariana tanto nell'opera fiammingheggiante dello Studiolo suddetto quanto nella *Flagellazione* di Santa Croce, con figure più robuste e michelangiolesche. – Catalogo delle Opere.

Giovanni Stradano.

La Vita. – Bibliografia. – L'Opera a Palazzo Vecchio, sorretta dal Vasari, è discreta; non sorretta, divien debole. Meglio, quando lascia corso alla sua natura nordica, e spiega il suo gusto per il grottesco. – Catalogo delle Opere.

Domenico Buti.

La Vita. – Bibliografia. – L'Opera nello Studiolo mostra un'eco di tradizione michelangiolesca bronziniana. Catalogo delle Opere.

Nicolò Betti.

La Vita. – Bibliografia. – L'Opera nello Studiolo manifesta un fedele vasariano. – Catalogo delle Opere.

Giovanni Fedini.

La Vita. – Bibliografia. – L'Opera nello Studiolo oscurissima poco lascia intravvedere della sua maniera. – Catalogo delle Opere.

Bartolomeo Traballesi.

La Vita. – Bibliografia. – L'Opera nello Studiolo, la *Storia di Danae*, è notevole per la vastità del paese. – Catalogo delle Opere.

Vittorio Casini.

La Vita. – Bibliografia. – L'Opera nello Studiolo richiama il Macchietti. – Catalogo delle Opere.

dell'antica scuola bolognese e ferrarese – Poi accoglie tipi parmigianineschi e morbidezze correggesche. – CATALOGO DELLE OPERE.

LA VITA DI LAVINIA FONTANA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Tendenze verso Michelangelo e il Parmigianino – Ricerche del carattere nei ritratti. – CATALOGO DELLE OPERE.

ORAZIO SAMACCHINI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Rispecchia nei primi quadri tipi della vecchia scuola bolognese – Poi è attratto dal Correggio, dal Parmigianino e da Raffaello, fin che vien dominato sempre più dal Vasari. – CATALOGO DELLE OPERE.

BARTOLOMEO CESI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Dallo studio della Santa Cecilia di Raffaello passa al Correggio. – Il carattere correggesco svanisce al contatto del pittore con l'arte veneziana – Decadenza nelle pitture dell'Oratorio dei Bulgari e in altre. – CATALOGO DELLE OPERE.

DIONISIO CALVAERT.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Tendenze verso il Parmigianino – Ricordi fiamminghi, ispirazione michelangiolesca, si fondono in un manierismo faticoso che trova per il Correggio e il Parmigianino il disgelo – Capolavoro del pittore: il *Paradiso* a Santa Maria dei Servi in Bologna – Altri quadri ove accanto all'accademico, al michelangiolista, riappare il fiammingo. – CATALOGO DELLE OPERE.

BARTOLOMEO PASSAROTTI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Inizio con lo studio della *Santa Cecilia* di Raffaello – Il Correggio, e specialmente il Bedoli Mazzola, trasformano il pittore – Approssimazione al Vasari e al Calvaert – Tendenza alla caratterizzazione trasportata nel mondo morale dal Passarotti – Suoi ritratti parmigianineschi – Altri ritratti tocchi da vivezze veneziane. – CATALOGO DELLE OPERE.

TIBURZIO PASSAROTTI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Accenti vasariani nella sua arte agli antipodi di quella del padre Bartolomeo, influssi del Calvaert – Meno sgangherato quando s'accosta al fratello, nell'*Assunzione* di S. Martino, ove ricorre alla linea trasversa del Correggio e imprime carattere ad alcune teste. – CATALOGO DELLE OPERE.

CESARE ARETUSI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Pitture eseguite su disegno di Gio. Battista Fiorini – Richiama talora, per lo sfumato, il Sabatini – Sue varie maniere. – CATALOGO DELLE OPERE.

GIO. LUIGI VALESIO.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Sembra fondere l'antica tradizione bolognese: Raffaello e Correggio. – CATALOGO DELLE OPERE.

ERCOLE, CAMILLO, GIULIO CESARE PROCACCINI.

LA VITA DI ERCOLE PROCACCINI. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Forme parmigianinesche ingrossate; grandiose proporzioni arrotondate alla correggesca. – CATALOGO DELLE OPERE.

LA VITA DI CAMILLO PROCACCINI. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA: Ligia al Correggio e al Parmigianino nelle pitture di Venezia, della chiesa della Santa in Bologna, della Certosa di Pavia – Influsso del Pordenone negli effetti di movimento. – CATALOGO DELLE OPERE.

LA VITA DI GIULIO CESARE PROCACCINI. – BIBLIOGRAFIA. – L'ESORDIO: Ispirazione dal Correggio.

PIETRO FACCINI.

LA VITA. – BIBLIOGRAFIA. – L'OPERA. Da Paolo Veronese, suo primo modello, passa al Correggio – Spirito novatore, ribelle alla pedanteria, ardente del nuovo – L'*autoritratto* agli Uffizi. – CATALOGO DELLE OPERE.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine di testo [1].

[1] Nell'indice dei luoghi, sono notati soltanto i dipinti dei quali è fatta particolare menzione, non tutti quelli indicati nei singoli cataloghi delle opere degli artisti.

***

INDICE DEGLI ARTISTI

LA PITTURA
DEL CINQUECENTO

VOLUME IX - PARTE VI

I.

LA TRADIZIONE DI MICHELANGELO NELLA PITTURA CINQUECENTESCA.

I.

AGNOLO BRONZINO

LA VITA. - REGESTI. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Suo inizio col Pontormo nella Certosa di Val d'Ema, nella chiesa di Santa Felicita a Firenze e nella villa Careggi. - Sue doti precipue di ritrattista in tutta una serie di opere affini per forma tornita e sintetica, levigatezza di marmoreo colore, precisione di contorni. - Tagliate come entro blocchi di puro marmo, le nitide forme, le riveste di rasi lucenti, di gemme, di trine. - Più tardi la materia compatta del Bronzino s'ammorbidisce per l'ombra diffusa, nel ritratto di Giannettino Doria; la sua forma impassibile si tende nervosa, improntandosi allo stile parmigianinesco, nel ritratto di giovane con statuetta agli Uffizi, e negli altri di Ugolino Martelli a Berlino e di Lucrezia e di Bartolommeo Panciatichi agli Uffizi. - Rispondono ai caratteri del primo stile ritrattistico di Angelo Allori, le " Storie bibliche " della cappella di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio, con impronte michelangiolesche. - Reminiscenze di Raffaello nelle decorazioni di Palazzo Vecchio e anche nella " Deposizione " di Besançon, e nella " Sacra Famiglia " di Vienna, ove le forme tendono a michelangiolesca grandezza. - Riflessi fiamminghi in alcuni fondi di paese bronzineschi. - Decadenza del grande ritrattista nelle composizioni sacre. - Esempio ultimo e tipico del michelangiolesismo convenzionale e faticoso proprio al Bronzino dei tardi quadri sacri: il " Martirio di San Lorenzo " nella chiesa omonima di Firenze. - CATALOGO DELLE OPERE.

1503, 17 novembre — Nasce a Monticelli, sobborgo di Firenze, nel popolo di S. Piero. Lo sappiamo dal registro dei battezzati in S. Giovanni, che ricorda « domenica a dì 19 novembre 1503, Agnolo Chimenti et Romolo di Cosimo di Mariano Becchaio, popolo di Santo Piero a Monticegli, nato a dì 17 hore 12 » (A. FURNO, *La vita e le rime di A. Bronzino*, Pistoia, 1902, pag. 39, n. 2). Sua madre si chiamò Dianora. Che il suo cognome sia Tori è notizia non controllabile del Milanesi (commento a *Le Vite* del VASARI, VII, Firenze, 1881, pag. 593 in nota), più fondata però della supposizione della Furno (op. cit., pag. 38) che l'artista si chiamasse Bronzini. In realtà « Bronzino » non è che un soprannome, come esplicitamente si dichiara nel suo testamento, dove egli è detto

« Angelus quondam Cosmi Mariani, vulgariter nuncupatus Bronzino pictor » (Ibid., pag. 103).

Circa la sua educazione artistica si sa che studiò prima per due anni con un pittore « che dipigneva cose grosse », poi con Raffaellino del Garbo, e infine col Pontormo (BORGHINI, *Il Riposo*, ed. senese, 1787, III, 95). Questi, a detta del VASARI (ed. cit., VI, 261), lo ritrasse giovane nella *Storia di Giuseppe* (Londra, National Gallery), « a piedi della storia, a sedere sopra certe scale.... con una sporta ».

1522 — Intorno a quest'epoca (VASARI, VI, 266) lavorava alla Certosa del Galluzzo (Firenze) col Pontormo, che documenti vi ricordano operante dal 4 febbraio 1522 al 10 aprile 1524 (cfr. MORTIMER CLAPP, *Jacopo Carucci da Pontormo.* His life and works, New Haven, 1916, pag. 39). Sussistono, su di una porta del chiostro grande, due lunette, danneggiate, del Bronzino. Secondo documenti scoperti dal MORTIMER CLAPP (op. cit., pag. 113), avrebbe decorati per i frati alcuni libri di culto ora perduti.

1526 circa — Partecipa alla decorazione della cappella Capponi in S. Felicita, cui il Pontormo attese per tre anni, dall'autunno 1526 in poi (Ibid., pag. 47).

1530 — Dopo l'assedio di Firenze va alla corte dei duchi d'Urbino, in servizio dei quali lavora alla villa dell'Imperiale, a Pesaro (VASARI, ed. citata, VI, 276, e VII, 594-95; PATZAK, *Die Villa Imperiale in Pesaro*, Lipsia, 1908, pag. 309 segg.).

1532 — Torna a Firenze, chiamato dal Pontormo che richiede il suo aiuto per la decorazione della Villa di Poggio a Caiano, ma sembra che non vi abbia eseguito opera (VASARI, ed. citata, VI, 276; MORTIMER CLAPP, op. cit., pag. 58; A. MC. COMB, *Agnolo Bronzino. His Life and Works*, Cambridge U.S.A., 1928, pag. 7).

1536 — Probabile data degli affreschi della villa di Careggi, rimasti interrotti per l'uccisione del duca Alessandro de' Medici (13 dicembre 1536), oggi perduti (FURNO, op. cit., pagg. 43-44; MORTIMER CLAPP, op. cit., pag. 66; MC. COMB, op. cit., pag. 11).

1537 — Il Bronzino è inscritto alla Compagnia di S. Luca (Furno, op. cit., pag. 44).

1538, circa — Per commissione di Cosimo I, divenuto duca di Firenze, il 28 febbraio 1537, aiuta il Pontormo a decorare la loggia della villa di Castello. Quest'opera, compiuta nel 1543, fu distrutta nel 1565 (Mortimer Clapp, op. cit. pag. 67; Mc. Comb, op. cit., pag. 12).

1538 — Viene pubblicato, con poesie di mons. Giovanni della Casa e di altri il Capitolo « del Pennello » in terza rima, composto dal Bronzino (Furno, op. cit., pag. 79).

1539 — Lavora all'apparato per l'entrata in Firenze della sposa di Cosimo I, Eleonora da Toledo (29 giugno), e all'ornamento del cortile di Palazzo Vecchio, dove ebbe luogo il convito di nozze il 6 luglio (Furno, op. cit., pag. 45). Gli è commessa, dopo questi lavori, la decorazione della cappella di Eleonora in Palazzo Vecchio, decorazione protrattasi poi per molti anni. (Vasari, ed. cit., VII, 596; Furno, op. cit., pag. 45. V. più oltre i regesti del 1545 e del 1564).

1541, 11 febbraio — Entra, insieme col Tribolo, nell'Accademia letteraria detta « degli Umidi » (Furno, op. cit., pag. 47).

1542, 27 ottobre — Non avendo mai letto nell'Accademia, è assolto « per legittime ragioni » dal Magistrato (ibid., pag. 48).

1543, 23 ottobre — Pietro Camaiani scrive da Poggio a Caiano a Pier Francesco Riccio, maggiordomo mediceo a Firenze, dicendogli di aver ricevuto « in questo punto il ritratto della Ill.ma Sig.ra Duchessa » (G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, Firenze, 1924, II, 56). È però poco probabile che il ritratto in questione sia da identificare, come il Pieraccini ritiene, con quello nello « Studiolo » in Palazzo Vecchio (cfr. Mc. Comb, op. cit., pag. 14).

1545, marzo-maggio — Ritratto di don Giovanni, figlio di Cosimo I. Si hanno su di esso nell'archivio mediceo le seguenti notizie:

21 marzo — « si darà ordine [al Bronzino, come si ricava dal contesto] di ritrarre il S. don Giovanni in quadro ».

19 aprile — « il Bronzino ha scritto d'haver finito il ritratto del S. don Giovanni » (PIERACCINI, op. cit., II, 116).

8 maggio — lettera del maggiordomo Riccio, da Firenze, a Cosimo I: « El Bronzino ha finito perfectamente il ritracto del S. Don Giovanni, et è veramente vivo: mi dirà V. S. se detto Bronzino deve venir costà per far l'altra opera de ritracti de 3 Ill.mi, come s'è parlato et ordinata la tela ». Rescritto in margine: « no » (GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1839-40, II, 329, CCXXXI; TOSI, *Una correzione al Gaye*, in *Arte e Storia*, 1906, pag. 123, n. 15-16). Di questo ritratto, secondo il PIERACCINI (op. e loc. cit.), ebbe commissione di fare due copie. Oggi non ne abbiamo notizia.

1545, 9 agosto — Il Bronzino si trova in Poggio a Caiano per ritrarre un membro, non precisato, della famiglia ducale, secondo il GAMBA (*Il ritratto di Cosimo I*, ecc., in *Bollettino d'Arte* del Ministero P. I., V, 1925-26, pag. 45) il duca stesso. Il ritratto sarebbe quello ora agli Uffizi.

9 agosto — In una lettera al Riccio (GAYE, op. cit., II, 329, CCXXXII) l'artista dice di aver ricevuto « l'Azurro » e ne chiede ancora « perchè il campo è grande et ha da essere securo ». Dice anche di aver composto il *Capitolo delle Campane* dove infatti si celebra il soggiorno al Poggio.

22 agosto — Il ritratto non è ancora compiuto. Cfr. la lettera al Riccio (GAYE, op. cit., II, 330, CCXXXIII), che sarà anche ricordata più oltre in cui si dice: « Ieri fui con S. E. per cagione del ritratto...... » e poi: « mi pare che S. E. si contenti che prima si fornisca il ritratto...... ».

1545, 12 agosto — Cosimo I scrive al suo maggiordomo ordinandogli di affrettare l'esecuzione della cornice per la *Deposizione* dipinta dal Bronzino per l'oratorio della duchessa in Palazzo Vecchio, a fine di inviare quest'opera al card. Niccolò Perrenot de Granvelle, guardasigilli di Carlo V, per una sua cappella a Besançon. Il maggiordomo rispondeva al segretario del duca che il lavoro, già inoltrato, si sarebbe compiuto con la massima sollecitudine (CASTAN, *Le Musée de Besançon et la « Deposition de Croix » du Bronzino*, in *Gaz. de Beaux Arts*, XXIII, 1881, pag. 458 segg.). Il dono, per altro, non era stato ancora inviato ai primi d'ottobre, perchè il 2 di questo mese s'invita il Riccio a far compiere l' « adornamento » del quadro, per inviarlo a destinazione (GIGLIOLI,

La « Pietà » del Bronzino nella cappella del quartiere di Eleonora da Toledo, ecc., in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pagg. 262-263). La *Deposizione*, posta nella cappella funeraria di Granvelle dopo la sua morte, nel dicembre 1551, passò poi, dopo la Rivoluzione, nel Museo di Besançon, dove tutt'ora si trova.

1545, 22 agosto — Il Bronzino scrive da Poggio a Caiano una lettera al Riccio pregandolo di fargli preparare la tavola per la *Deposizione* commessagli da Cosimo I in sostituzione di quella destinata a Granvelle, e che dovrà essere in tutto identica a quella (GAYE, op. cit., II, 330, CCXXXIII).

1545, 8 dicembre — Il maggiordomo mediceo informa Cristiano Pagni, segretario ducale, che Giovanni Rost, dirigente con Niccolò Karcher l'arazzeria da poco istituita a Firenze sotto gli auspicî di Cosimo I, verrà a mostrare al duca un arazzo da porta (portiera) ed il cartone del Bronzino da cui esso è stato tratto, perchè si possa verificarne la buona esecuzione. Questa portiera doveva servire di saggio per regolare le condizioni del contratto con gli arazzieri fiamminghi (RIGONI, *Catalogo della R. Galleria degli Arazzi*, Firenze-Roma, 1884, pag. XI; GEISENHEIMER, *Gli arazzi nella sala dei Dugento a Firenze*, in *Boll. d'Arte*, III, 1909, pagg. 138-139).

1546 — Comincia probabilmente nei primi mesi di quest'anno (GEISENHEIMER, op. cit., pag. 139) la fabbricazione dei venti *arazzi d'oro e seta con « Storie di Giuseppe »*, su cartoni in massima parte del Bronzino, protrattasi per otto anni consecutivi, fino al 1553. Per le vicende particolari di essa, cfr. più oltre, le notizie di questo periodo. Gli arazzi sussistono anche oggi, parte a decorazione della Sala dei Dugento in Palazzo Vecchio, parte a Roma, nel Quirinale.

1546, 4 maggio — Con una lettera amichevole, il Bronzino esorta Benedetto Varchi a godersi la villa detta « la Topaia » ai piedi di Monte Morello, donatagli dal Duca (BOTTARI e TICOZZI, *Raccolta di lettere*, ecc., Milano, 1822-1825, V, 73, numero XVII).

È dello stesso anno la lettera al Varchi sul primato della pittura (Ibid. I, 30, n. XIX; FURNO, op. cit., pag. 47. Cfr.

anche la lettera del Cellini al Varchi sullo stesso soggetto, BOTTARI, op. cit., I, 17, n. XV).

1546 — Data segnata sul ritratto di Stefano Colonna (già a Roma, Galleria Nazionale ex Corsini). Il VOSS (*Die Malerei der Spätrenaissance*, ecc., Berlino, 1920, I, 216) e il MAC COMB (op. cit., pag. 22) fanno incominciare in quest'anno il soggiorno del Bronzino a Roma, terminato, come vedremo, nel 1548. Secondo il Mc Comb, il Bronzino, in questo tempo stipendiato dal Duca (FURNO, op. cit., pag. 48), sarebbe andato a Roma nei primi mesi del 1546, dopo aver dati i cartoni dei due primi arazzi della serie ricordata. Essi sono infatti in lavoro il 20 ottobre, come si legge nei contratti triennali conchiusi in questa data con gli arazzieri Rost e Karcher (GEISENHEIMER, op. cit., pag. 139), ed appaiono compiuti il 16 agosto e il 17 settembre 1547 (Ibid., pag 141). Figuravano *Giuseppe che vende il grano ai fratelli* e *la cattura di Simeone*.

1547 — Il Bronzino è espulso dall'Accademia degli Umidi, con molti altri, in seguito a riforme poi mitigate il 6 giugno 1549 da una disposizione che permetteva la riammissione di chi avesse composto o letto qualcosa. Vi fu riammesso, però, come vedremo, solo nel 1566 (FURNO, op. cit., pag. 48).

1548, 8 aprile — Contratto di allogazione della *Resurrezione di Cristo* per la cappella Guadagni all'Annunciata, tutt'ora sul posto. L'artista ebbe diciotto mesi di tempo. Si può ritenere, d'altra parte, il compimento dell'opera già avvenuto quando fu condotta a termine l'intera cappella, nel 1552 [epigrafe] (CHIAPPELLI, *Contratto d'allogazione ad Agnolo detto il Bronzino*, ecc., in *Rivista d'Arte*, XII, 1930, pag. 291).

1548, 30 aprile — Il Bronzino, tornato il 27 del mese da Roma, dove era stato con sovvenzione di 50 scudi da parte di Cosimo I (cfr. la lettera in cui prega il Duca di non farglieli scontare subito, ma di continuargli lo stipendio degli arazzi ancora per qualche mese, FURNO, op. cit., pag. 105), scrive a questi di aver avuto, al suo ritorno, molte sollecitazioni da parte degli arazzieri per i cartoni delle *Storia di Giuseppe*. Chiede

perciò di poter far venire ad aiutarlo Raffaello del Colle da Borgo S. Sepolcro, già suo compagno di lavoro alla corte dei duchi d'Urbino (GAYE, op. cit., II, 368, CCLVIII).

1548, 15 maggio — Cominciano gli aiuti di Raffaello del Colle (CONTI, *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, Firenze, 1875, p. 48), continuati poi fino al 17 ottobre 1551 (FURNO, op. cit., pag. 49).

1549, 15 luglio — In un inventario della Galleria degli Arazzi si ricorda, sotto questa data, l'« *Innocentia*, di Bronzino » (Mc COMB, op. cit., pag. 25, n. 2), oggi a Palazzo Pitti.

Ha la stessa data, 15 luglio, un elenco, con misurazioni, degli arazzi già compiuti. Sono sette, dei quali quattro su cartone del Bronzino (la *vendita di Giuseppe*, la *cattura di Beniamino*, la *prigionia di Giuseppe*, la *vendita del frumento ai fratelli*), due del Pontormo (la *coppa di Giuseppe*, la *fuga di Giuseppe*) e uno del Salviati (il *sogno di Giuseppe*. GEISENHEIMER, op. cit., pag. 142).

1549, 3 agosto — È compiuta la prima serie dei dieci arazzi, con la consegna degli ultimi tre figuranti *il sole luna et le XII stelle*, e *XII manipuli*, cioè episodi del *sogno di Giuseppe*, e la *fuga di Josep dalla regina*.... Dei primi due, il Bronzino è detto esplicitamente autore del cartone, il terzo non ha nessuna indicazione. Si trovano nella Sala dei Dugento. In questo tempo si hanno i primi pagamenti (il 13 luglio a Lorenzo di Bastiano Zucchetti pittore e il 31 agosto ad Alessandro Allori) per le bordure con fregi, di cui gli arazzi apparivano privi nelle misurazioni del 15 luglio. In base a ciò si può datare circa questo tempo la supplica del Bronzino al Duca (TOSI, *Una lettera inedita del Bronzino*, in *Arte e Storia* XXVII, 1907, pag. 8) per ottenere uno stipendio di « scudi venti al mese », perchè « gli bisogna poter tenere uno et alle volte più garzoni che lo aiutino, et massime che oltre all'impresa delle Storie se li aggiunge quella di tutti i fregi » (GEISENHEIMER, op. cit., pag. 143, e ibid. nota 1). L'« impresa delle Storie » probabilmente va riferita alla seconda serie di arazzi che devono essere stati cominciati in questo tempo,

se uno di essi, il *Convito di Giuseppe coi fratelli*, oggi al Quirinale, porta tessuta la data 1549. La seconda serie fu compiuta, come vedremo, nel 1553 (Ibid., pag. 145).

1549, 21 dicembre — Lettera di L. Pagni, da Pisa, al maggiordomo Riccio a Firenze: « queste Ecc. e si contentano per commodità del Bronzino, et per più celere speditione de' ritratti che desidera di loro Mons. R.mo d'Aras, che il vestimento della Duchessa non si facci di broccato riccio, ma di qualche altro drappo ornato che facci bella mostra. Però la S. V. vi facci metter mano, et si solleciti, che per ogni mano di lettere, sono domandati dal vescovo di Furli ». Non si sa con quale dei ritratti della Duchessa vada identificato quello in questione. Il PIERACCINI, che riporta il documento citato (op. cit., II, 56) lo riferisce al ritratto oggi nella Tribuna degli Uffizi, il Mc COMB, invece (op. cit. pagg. 14-15) a quello nel Kaiser Friedrich's Museum di Berlino.

1550, 8 dicembre — Con una lettera da Pisa, L. Pagni chiede al Riccio, a nome della Duchessa, di fare andare da lei il Bronzino « perchè vuol che faccia un ritratto del Sor Don Giovanni per mandarlo al papa, che desidera si spedisca quanto prima far si potrà » (PIERACCINI, op. cit., II, 116).

1550, 16 dicembre — Il Bronzino è arrivato a Pisa, col Tasso, due giorni prima, dopo un viaggio alquanto avventuroso che descrive in una lettera al Riccio (FURNO, op. cit., pag. 106). È ospite di Luca Martini, ingegnere, sopraintendente alle bonifiche del pisano. Aggiunge, nella stessa lettera, di aver incominciato il ritratto di Don Giovanni, e prosegue: « e così ieri li bozzai il viso et ier sera [la Duchessa] lo volle vedere e così lo vidde ancora il nostro Ill.mo et E.mo Padrone. La signora Duchessa m'impose che voleva che io li facessi un ritratto di sè e forse un altro del Signor Don Grazia, e perchè quassù non ci sarebbe commodità di far fare quadri o d'ingessarli senza forse troppo tempo, trovandomene io costì che saranno a proposito, scrivo costì che mi siano mandati.... » (FURNO, op. cit., pag. 106). Non sappiamo se questi ritratti, su tavola, siano stati eseguiti, all'infuori di quello di Don Giovanni che nel

1551, 8 gennaio — è ricordato in una lettera da Pisa (PIERACCINI, op. cit., II, 116) con queste parole: «..... il Bronzino ha ritratto l'Ill.mo Don Giovanni divinamente ». Questo ritratto era atteso a Roma verso la metà d'agosto del 1551, ma fu consegnato al Papa solo nell'ottobre di quell'anno (Ibid.). Non ne sappiamo più niente.

1551, 6 ottobre — Cosimo I, con lettera-patente piena di espressioni laudative ed affettuose, dona al Bronzino i beni già proprietà di un certo Mattia delle Macchie o Macchi, riscotitore delle decime per la Sede Apostolica, impiccato il 23 febbraio 1550.

Questi beni si componevano di immobili nel popolo di S. Maria a Peretola, e di terre in quello di S. Biagio a Petriolo, le quali, allagate dall'Arno, furono poi, al ritirarsi dell'acqua, donate dal fisco, che tornò ad impadronirsene, ai Cavalieri di S. Stefano.

Il Bronzino potè riottenerle più tardi e, dietro sua supplica, il duca gliene confermò il possesso contestatogli, pare, dal clero, col rescritto « non sia molestato poi che fu per errore ». (TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, 1898, pagg. 3-5).

1552 — Data iscritta sul *Cristo al Limbo* dipinto per la cappella Zanchini in S. Croce, oggi nel Museo della Chiesa.

1552 — È compiuta una portiera con gli stemmi di Cosimo I e di Eleonora, iniziata su cartone bronzinesco dall'arazziere Francesco di Pascino e proseguita dal Karcher (RIGONI, catalogo cit., pag. 58, n. 117). Oggi si trova in Palazzo Pitti.

1553 — « Agnolo di Cosimo detto il Bronzino, pittore » è ricordato nel ruolo degli stipendiati dalla corte medicea (CONTI, *La prima reggia di Cosimo I*, Firenze, 1893, pag. 273).

1553 — Invia sonetti laudativi a Benvenuto Cellini, in occasione della prima esposizione del « Perseo » (CELLINI, *Vita*, a cura di O. Bacci, Firenze, 1901, pagg. 385-386). Due di essi sono pubblicati nel 1568 in fondo ai *Trattati dell'Oreficeria* del Cellini (FURNO, op. cit., pag. 66).

1553, 21 agosto — Sembra che in questo giorno siano consegnati gli ultimi tre arazzi della seconda serie (GEISENHEIMER, op. cit., pag. 145).

1553, 26 settembre — È ancora in lavoro la *Deposizione* per la cappella di Palazzo Vecchio, e per essa in questo giorno si danno all'artista: « ij [due] once d'azzurro oltramarino » (CONTI, op. cit., pag. 63, n. 1; Mc COMB, op. cit., pag. 33, numero 1).

1553, ottobre-novembre — Nell'inventario generale di Palazzo Vecchio, compiuto negli ultimi mesi di quest'anno e nei primi del seguente, e pubblicato dal CONTI (op. cit.), si ricordano nella prima stanza della guardaroba segreta:

« Un *S. Cosimo* pitto in sul legname di mano del Bronzino » (perduto).

« Un *San Giovanbattista* pitto in sul legname di mano del Bronzino » (forse quello oggi a Roma, nella Galleria Borghese ?).

« 3 *quadretti* pittovi la S.ra Dogna Maria, il S.or D. Franc.° et il S.or Don Gartia tutti senza ornamento di mano del Bronzino » (quelli oggi nella Tribuna degli Uffizi e nella Pinacoteca di Lucca ?) (op. cit., pag. 139).

« Uno *ritratto della S.ra Duchessa et il S.or Don Francesco* di mano del Bronzino senz'ornamento di braccia 2 » (Ibid., pag. 117 — è il ritratto oggi nella Tribuna degli Uffizi ?).

« *I quadretti di ritratti* con ornamento di noce, a uso di spera, alti 1/3 l'uno: Cosimo Vechio, Lorenzo Vechio, Giuliano Vechio, Papa Leone, Papa Leone (*sic*), il Duca Lorenzo, il S.or Don Franc.° principe, la S.ra Dogna Maria, et il S.or Don Gartia, di mano del Bronzino » identificati dal KENNER (*Die Porträtsammlungen des Erzh. Ferdinand von Tirol*, in *Jahrb. d. Kunsth. Samml. des A. H. Kaiserhauses*, XVIII, 1897, pag. 138) con la prima serie di miniature compiute dall'artista a raffigurare personaggi di casa Medici, e conservate oggi a Firenze, nel Museo Mediceo.

1553 — Data attribuita all'arazzo col *Trionfo di Flora*, già nella Galleria degli Arazzi, oggi in Palazzo Pitti (RIGONI, cat. cit., pag. 62; Mc COMB, op. cit., pag. 25, n. 3).

1554, 1 febbraio — Bartolommeo da Forcoli, operaio del Duomo di Pisa, dà al Bronzino la commissione della tavola per l'altare delle Grazie nel Duomo stesso:

« Il quale la debba fare secondo un disegno che ha fatto, dove è un Cristo, con la Croce in mano, et a torno vi sono li sei Santi

infrascritti, cioè San Bartolommeo, Sant'Andrea, San Giovanni evangelista, San Michel'agnolo, San Piero martire, et santo Stefano: la qual tavola et magisterio il detto Bronzino la debba fare di sua mano, et lavorarla in Fiorenza o in Pisa, dove li tornerà commodo, et la debba havere data fornita del tutto, in fra tutto il mese di ottobre 1556, a. fiorentino, posta ad ogni sua spesa nella città di Pisa, etc. ».

Il contratto (SUPINO, *I pittori e gli scultori del Rinascimento*, etc. in *Arch. Storico dell'Arte*, VI, 1894, pagg. 449-450) è sottoscritto da Luca Martini in Pisa, e, il 19 febbraio, a Firenze, dal Bronzino, il quale scrive al Forcoli il 23 febbraio per rallegrarsi della commissione, che spera di condurre a buon termine « havendo..... havuto sempre vaghezza di fare in cotesta magnifica città, et massime nel duomo di quella qualche lavoro..... » (TANFANI CENTOFANTI, op. cit., pag. 1). Per quest'opera si hanno pagamenti il 9 settembre 1555 e il 18 gennaio 1556 e si deduce da essi che il Bronzino lavorava la tavola a Firenze. La compiè il 10 marzo di questo anno ed il Pontormo andò a vederla (*Diario*, in MORTIMER CLAPP, op. cit. pag. 301). Egli stesso ci dice (Ibid., pag. 302) che il Bronzino la stava inviando a Pisa il 19 marzo. Vi giunse il 21 marzo. L'ultimo pagamento è del 30 novembre 1556 (SUPINO, op. cit., pag. 457). Nel Duomo pisano l'opera stette fino al 1588, quando, guasta, fu venduta e sostituita da copia del Lomi. Non ne sappiamo più niente.

1554-55 — Dei rapporti d'amicizia tra il Bronzino e il Pontormo in questo tempo, testimonia il *Diario* di questi (cfr. MORTIMER CLAPP, op. cit., pagg. 295-307).

1555 — Muore Cristofano Allori, detto Tofano Spadaio, la cui amicizia col Bronzino è testimoniata da alcuni sonetti di questi; forse a questa morte se ne riferiscono altri che lamentano la perdita di una persona cara. Il Bronzino diviene capo della famiglia Allori e va ad abitare nella loro casetta presso la chiesa di S. Reparata, nel Corso degli Adimari (odierna via Calzaioli. FURNO, op. cit., pagg. 51-52).

1555 — Sono stampati a Firenze, con opere del Berni e di altri, cinque capitoli in terza rima, del Bronzino, due dei quali

dedicati a Luca Martini, e uno a Benedetto Varchi, alcuni notevoli per le notizie che ci danno sul tenore di vita dell'artista (FURNO, op. cit., pag. 82).

1556 — Il Bronzino rimette all'Arazzeria un conto di colori ed altro, adoperati per i cartoni del *Fonte di Parnaso ed Ippocrene*, arazzo compiuto il 18 agosto 1555, e della *Storia di Marsia* (CONTI, *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, Firenze, 1875, pag. 50).

1557, 1 gennaio — Morte del Pontormo, dopo la quale il Bronzino contende la sua eredità ad Andrea d'Antonio di Bartolomeo tessitore, detto Chiazzella. La lite fu decisa in favore di quest'ultimo il 3 febbraio 1557 (VASARI-MILANESI, VI, 289, n. 1; V. il documento a favore d'Andrea d'Antonio in MORTIMER CLAPP, op. cit., pag. 284, doc. XXX).

1558, 23 luglio — Sono scoperti gli affreschi nella Basilica di S. Lorenzo, figuranti il *Diluvio* e la *Resurrezione dei morti*, iniziati dal Pontormo e compiuti dal Bronzino (LAPINI, *Diario*, a cura di G. O. Corazzini, Firenze, 1900, pag. 121), oggi perduti.

1558-59 — Data di quattordici sonetti detti « Saltarelli » contro Lodovico Castelvetro, in difesa di Annibal Caro. I primi undici sono indirizzati al Varchi e a Luca Martini (FURNO, op. cit., pagg. 97-98).

1559 — Notizia documentaria, confermata in seguito dal testamento dell'artista, del matrimonio di una sua nipote, Diamante, figlia di un suo fratello, Mariano, con Alessandro di Lionardo di Torre (FURNO, op. cit., pag. 104, n. 1).

1560 — Quattro sonetti del Bronzino sono pubblicati insieme con le rime di Laura Battiferri degli Ammannati, sua amica poetica (FURNO, op. cit., pag. 65).

1561, 18 gennaio — Testamento del Bronzino fatto a Firenze nella sagrestia del Monastero di S. Maria degli Angeli, e rogato da Ser Benedetto di Francesco Albizi, notaio.

In esso, lascia somme all'Opera del Duomo, a sua nipote Diamante e alla madre di Alessandro Allori, Dianora Luf-

fenori; ad Alessandro, invece, tutti i suoi quadri compiuti e da compiere e tutti gli strumenti del mestiere. Istituisce Alessandro e il fratello Sebastiano suoi eredi universali, e ne dota la sorella Lucrezia (FURNO, op. cit., pagg. 103-105).

1561 — Dà il suo giudizio per la riforma della Compagnia del Disegno (CAVALLUCCI, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia*, etc., Firenze, 1873, pag. 19 e segg.).

1561, 3 maggio — Lettera a Michelangelo a Roma, per ringraziarlo di avergli inviato saluti. Gli esprime in pari tempo la sua ammirazione e la sua felicità di potergli scrivere sodisfacendo un antico desiderio, e gl'invia uno dei suoi sonetti (FREY, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo*, Berlino, 1899, pag. 382, n. CCCXXXII; PINI e MILANESI, *La scrittura di artisti italiani*, Firenze, 1876, II, 184).

1562 — Dodici sonetti in morte di Eleonora da Toledo e dei suoi figli (FURNO, op. cit., pag. 73).

1563, 9 febbraio — G. Dini e Carlo de' Medici informano con una lettera Cosimo I che il Bronzino domanda il pagamento di due opere eseguite per la Duchessa morta: « *uno ritratto di lei* [della Duchessa], cavato da un altro suo che è in guardaroba, et *un quadro di nostra donna* cavato da uno di Lionardo da Vinci, che era in casa messer Cosimo de' Pazzi.... allegando che questi due lavori non servirono per V. E. nè per il palazzo, ma per lei propria che mandò il ritratto suo in Ispagna, et il quadro di nostra donna lhebbe di sua commissione il signor Conte d'Altamira.... ». Gli scriventi sarebbero di parere di effettuare questo pagamento, ma un rescritto postilla così la lettera: « In questo altro del Bronzino, essendo da noi stipendiato, credeva S. E. che servisse anco alla Duchessa » (GAYE, op. cit., III, 94, XCII). Delle opere non si sa più niente.

1563, 7 agosto — Supplica al duca, in seguito alla quale è confermato al Bronzino il possesso dei beni già ottenuti per il donativo del 1551, e poi perduti (FURNO, op. cit., pag. 53).

1564, 15 aprile — In una lettera, il Bronzino ringrazia Cosimo I, che probabilmente si trovava a Pisa, per avergli « fatto

pagare li danari di quel salario ». Si ricava dal contesto che l'artista non era più, in questo tempo, agli stipendi dei Medici. Prega pertanto il duca di adoperarlo, se ci sia l'occasione, in qualche lavoro, e aggiunge: « intanto non manco di seguitare la tavola de' Cavalieri [cioè la *Natività* anche oggi nella chiesa dei cavalieri di S. Stefano a Pisa], e dar fine a quel tanto che manca nella cappella di Palazzo [Vecchio]; le quali cose credo che V. E. I. troverà al suo ritorno fornite, ecc., ecc. » (GAYE, op. cit., III, 134, CXXVII).

Riguardo ai lavori ancora incompiuti, per la cappella di Palazzo Vecchio, si sa che in quest'anno maestro Dionigi di Matteo faceva le cornici per la *Vergine Annunciata* e per l'*Angelo* (LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929, pag. 134). La tavola per Pisa non sarà compiuta, come vedremo, fino al 1565.

1564 — Per la morte di Michelangelo il Bronzino compone un sonetto, e, in qualità di deputato, col Vasari, con l'Ammannati e col Cellini, prende parte all'apparato per le solenni esequie decretate al Buonarroti dall'Accademia del Disegno il 28 giugno (FURNO, op. cit., pagg. 53-54).

1565, 27 gennaio — Da una lettera del duca, da Pisa, al Bronzino (GAYE, op. cit., III, 165, CLII), si sa che la tavola per S. Stefano è prossima ad esser compiuta. Siccome l'artista chiede lavoro, il duca lo invita ad esporgli che cosa desideri di fare. Ai desiderata del Bronzino, che furono i due affreschi per la basilica di S. Lorenzo in Firenze, con storie del Santo, il duca risponde affermativamente con la lettera che segue, in data

1565, 11 febbraio:

« Carissimo nostro, le tavole di pittura per la chiesa de' Cavalieri et del Elba [la *Deposizione* per il convento degli Zoccolanti a Cosmopoli, nell'Isola d'Elba, poi passata a Firenze, Accademia, e oggi nei Magazzini] sono comparse; et quanto alle pitture che disegnate di fare nelle due facciate di San Lorenzo, ci pare a proposito, et però potete cominciare a farne i disegni su cartoni, acciò li vediamo et cene risolviamo, perchè ci sarà grato lornamento di quella chiesa, state sano » (GAYE, op. cit., III, 166, CLIII).

Degli affreschi fu compiuto soltanto quello col *Martirio del Santo*, tuttora sul posto.

1565 — Il KENNER (op. cit., pag. 138 e segg.) assegna a questa epoca la seconda serie di ventiquattro miniature medicee (Firenze, Museo Mediceo).

1565 — Il Bronzino lavora nell'apparato per le nozze di Francesco figlio di Cosimo I, con Giovanna d'Austria, avvenute nel dicembre di quest'anno (VASARI-MILANESI, VII, 604; FURNO, op. cit., pag. 54). Per tale lavoro era stato proposto dal Borghini con lettera al duca (BOTTARI, I, 194) in data 5 aprile 1565, in cui si dice che:

« Il Bronzino.... come amorevole servitore di V. E., non mancherà di tutto quello che e' può e sa, che è pur assai: è ben vero che per l'età e complessione sua non se gli può dar certe fatiche straordinarie, che sarebbe un volerlo ammazzare, ma ci sono della scuola sua persone a cui si potrà lor fidare ognuno di questi archi, ecc. ». Nomina alcuni scolari del Bronzino tra cui Alessandro Allori e il Butteri.

1566, 26 maggio — È riammesso nell'Accademia degli Umidi, donde, come vedemmo, era stato espulso nel 1547, per aver sottoposto al giudizio del censore G. Batt. Adriani le sue tre « Canzoni sorelle » sopra Cosimo I (FURNO, op. cit., pag. 48).

In quest'anno pubblica anche alcuni sonetti in morte di Benedetto Varchi. Di essi, oggi introvabili, dà notizia la FURNO (op. cit., pagg. 65-66).

1567, circa — Mentre il Vasari prepara la seconda edizione delle « Vite », quindi intorno a questo tempo, il Bronzino lavora all'affresco di S. Lorenzo (VASARI-MILANESI, VII, 604).

Viene pubblicata, in fondo alla « Catina » del Berni, la « Serenata » che la FURNO ritiene opera autentica del Bronzino (op. cit., pag. 99 segg.).

1569, 10 agosto — « A' di' X d'agosto, giorno proprio di S. Lorenzo, che venne in mercoledì, si scoperse la *Storia e martirio di S. Lorenzo*, la quale è di detto Bronzino, che la condusse in anni 3 » (LAPINI, *Diario*, ed. cit., pag. 164).

1571 — Si sa da un documento che il Bronzino possiede in que-

st'anno un po' di terra a Legnaia, e una bottega « a uso di ciabattino » a Peretola (Furno, op. cit., pag. 92).

1571 — Data inscritta sulla *SS. Trinità* eseguita dal Bronzino su disegno del Pontormo, per la cappella di S. Luca o dei pittori, presso l'Annunziata (Tonini, *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze*, Firenze, 1876, pag. 241). Ma cfr. Cavallucci, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia del Disegno*, Firenze, 1873, pag. 105, che dice la data rifatta).

1571, 16 dicembre — L'Accademia del Disegno ottiene dal duca di separarsi dalle Arti dei Medici e Speziali e dei Fabbricanti, e il Bronzino è dei sei riformatori (Furno, op. cit., pag. 55).

1572, 15 giugno — È fatto console dell'Accademia e sta in carica fino al 19 agosto (Ibid.).

1572, 23 novembre — Il Bronzino muore in casa Allori, dove viveva. L'atto di morte, posteriore di qualche giorno, dice:

« A dì 4 dicembre 1572. Fece per me prete Niccolò di Giovanni Brondi al presente alla cura del popolo della chiesa di S. Cristoforo del Corso degli Adimari di Firenze, come sino alli 23 di novembre pross. passato passò di questa vita la felice anima di m. Agnolo Bronzino pittore, el quale habitava in detto Popolo nella casa di Cristofano Allori, al presente de' figliuoli di detto Cristofano » (Vasari-Milanesi, VII, 605, n. 2).

Da una lettera da Roma del Vasari al Borghini, in data 6 marzo 1573 (Gaye, op. cit. III, 368, CCCXXVI) sembrerebbe ricavarsi che non aveva ancora avuto esequie. Ma Alessandro Allori lesse l'orazione funebre nell'Accademia del Disegno e compose un epitaffio in versi. Un altro ne compose il Lasca (Furno, op. cit., pagg. 55-56).

Nel 1573, poco dopo la morte del Bronzino, sono pubblicati due sonetti suoi insieme con quelli del Varchi (Ibid., pagina 66). [1]

---

[1] Bibliografia su Agnolo Bronzino: Giambullari P. F., *Apparati e feste nelle nozze dello Ill.mo Sig. Duca di Firenze et della Duchessa sua consorte*, Firenze, 1593; *Esequie di M. A. Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori*, ecc., Firenze 1564 (ediz, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1875); Allori A., *Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure*. 1565, Firenze, R. Bibl. Nazionale, Ms. Pal. E. B. 16, 4; Mellini, *Descrizione dell'apparato per le nozze di Francesco de' Medici*, Firenze, 1566; Cellini B., *La Vita*, circa 1566-67 (ed. a cura di O. Bacci, Firenze, 1901); Vasari G., *Le Vite*, Firenze, 1568 (ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-81. Traduzione tedesca con note di E. Jaeschke, G. Gronau e A.

* * *

Il Bronzino fece i suoi inizî lavorando col Pontormo nella Certosa di Firenze, nella cappella Capponi in Santa Felicita e nella villa Careggi. Il fantasioso compagno avrebbe dovuto servire a scaldarlo, o almeno, con la sua irrequietezza, a scuoterlo, a sgranchirlo. Preciso, tirato a lustro, minuzioso, fu chiamato a

---

Gottschewski, Strasburgo, 1904 e segg.); BORGHINI R., *Il Riposo*, Firenze, 1584; LAPINI A., *Diario fiorentino*, Firenze circa 1587-1596 (a cura di G. O. Corazzini, Firenze, 1900); BOCCHI F. e CINELLI G., *Le Bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1678 (1ª ediz., Firenze, 1591); *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia Fiorentina*, p. I, Firenze, 1700; ORLANDI P., *Abbecedario pittorico*, con note di P. Guarienti, Venezia, 1753; RICHA G., *Notizie istoriche delle chiese Fiorentine*, Firenze, 1754-62; RAU F. e RASTRELLI M., *Serie degli uomini più illustri nella pittura, scultura e architettura*, VI, Firenze, 1773, pag. 115; MORENI D., *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, Firenze, 1791-94; LANZI L., *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre edizioni: Firenze 1834, Venezia 1837-39); BOTTARI G., *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, continuata da S. Ticozzi, Milano, 1822-25; WAAGEN G. F., *Kunstwerke und Kunstler in England und Paris*, Berlino, 1837-39; GAYE G., *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1839-40; BURCKHARDT J., *Der Cicerone*, Basilea, 1855 (X ediz. riveduta da W. Bode e C. von Fabriczy, Lipsia, 1910); WAAGEN G. F., *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg*, Monaco di Baviera, 1864; ID., *Kunstdenkmäler in Wien*, Vienna, 1866-67; CAVALLUCCI C. F., *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle arti del disegno*, Firenze, 1873; CONTI C., *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, Firenze, 1875; PINI C. e MILANESI G., *La scrittura di artisti italiani*, Firenze, 1876; MUNTZ E., *Tapisseries italiennes*, Parigi, 1878; CASTAN A., *Le Musée de Besançon et la « Déposition de Croix » du Bronzino*, in *Gazette des Beaux Arts*, XXIII, 1881, pag. 458; RIGONI C., *Catalogo della R. Galleria degli Arazzi*, Firenze-Roma, 1884; GNOLI D., *Questioni d'arte*, in *Arch. stor. dell'Arte*, V, 1892, pag. 3; CONTI C., *La prima reggia di Cosimo I*, Firenze, 1893; VENTURI A., *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, 1893; SUPINO I. B., *I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale Pisana*, in *Arch. stor. dell'Arte*, VI, 1893, pag. 419; FRIZZONI G., *I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid*, *Ibid.*, pag. 314; ID., *Appunti del senatore Giovanni Morelli a proposito della Galleria del Prado*, ecc., *Id.*, VII, 1894, pag. 63; ID., *La Galleria Nazionale di Londra*, *Id.*, serie II, I, 1895, pag. 100; HARCK F., *Notizen uber italienische Bilder in Petersburger Sammlungen*, in *Repertorium fur Kstwiss.*, XIX, 1896, pag. 413 segg.; KENNER F., *Die Porträtssammlungen des Erzh.-Ferdinand von Tirol*, in *Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses*, XVIII, 1897, pag. 135 segg.; MORELLI G., *Della pittura italiana. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamfili*, Milano, 1897; JUSTI L., *Die Bildnisse des Kardinals Hippolyt von Medici in Florenz*, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, N. F., VIII, 1897, pag. 34 segg.; VENTURI A., *La Galleria Nazionale in Roma. Nuovi acquisti*, in *Le Gallerie Nazionali italiane*, III, 1897, pag. 254; FRIMMEL von T., *Galeriestudien. Die italienischen Meister in der Kais. Gemaldesamml. zu Wien*, Lipsia, 1898; TANFANI CENTOFANTI L., *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, 1898; CAROTTI G., *Corriere di Milano. Nota di acquisti*, in *L'Arte*, I, 1898, pag. 182; FREY K., *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo*, Berlino, 1899; WÖLFFLIN H., *Die Klassische Kunst*, 1899 (VII ed. Monaco di Baviera, 1924); VENTURI A., *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, in *L'Arte*, III, 1900, pag. 240; BELTRAMI L., *Il ritratto d'Andrea Doria e il Museo Giovio in Como*, in *Rassegna d'Arte*, I, 1901, pag. 31; FURNO A., *La vita e le rime di A. Bronzino*, Pistoia, 1902; BERENSON B., *The drawings of the Florentine painters*, Londra, 1903; NÉOUSTROÏEFF A., *I quadri italiani nella collezione von Leuchtenberg*, in *L'Arte*, VI,

eseguire una serie di miniature con i ritratti medicei, e poi a dipingere nelle ville di Careggi e di Castello per Cosimo I. A trentasette anni, maturo, fu assunto pittore della corte medicea per eseguire specialmente ritratti, nei quali è inciso il segno come su cristallo, tornita la forma, e grande l'elezione stilistica. Ecco *Cosimo I* nella Galleria Pitti, in armi forbite (fig. 1), ancor giovane d'aspetto, con luci pacate sul volto, sull'armatura d'ar-

---

1903, pag. 329; SCHAEFFER E., *Das Florentiner Bildnis*, Monaco di Baviera, 1904; LAFENESTRE G. e RICHTENBERGER E., *La Peinture en Europe. Rome, Les Musées*, etc, Parigi, 1905; TOSI C. O., *Documenti di storia fiorentina. Una correzione al Gaye*, in *Arte e Storia*, XXV, 1906, agosto, pag. 123; ID., *Una lettera inedita del Bronzino, Ibid.*, XXVI, 1907, pag. 8; WAETZOLDT W., *Die Kunst des Portrats*, Lipsia, 1908; PATZAK B., *Die Villa Imperiale in Pesaro*, Lipsia, 1908; HOEBER F., *Brokatmuster auf einem Bilde Bronzinos*, in *Mitteilungen des Kunsthist. Inst. in Florenz*, I, 1908; HADELN von D., *Die Portratausstellung des Kaiser Freidrich Museums*, in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, N. F., XX, 1909, pag. 197 segg.; GIGLIOLI O. A., *La « Pietà » del Bronzino nella cappella del quartiere di Eleonora da Toledo in Palazzo Vecchio*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 262; ID., *Bronzino. Ritratto dell'ingegnere Luca Martini, Ibid.*, pag. 269; BERENSON B., *The Florentine painters of the Renaissance*, Londra, 1909; VENTURI L., *Note sulla Galleria Borghese*, in *L'Arte*, XII, 1909, pag. 32; GEISENHEIMER H., *Gli arazzi nella Sala dei Dugento a Firenze*, in *Bollettino d'Arte del Min. P. I.*, III, 1909, pag. 137; GAMBA C., *Alcuni ritratti di Cecchino Salviati*, in *Rassegna d'Arte*, IX, 1909, pagg. 4-5; SCHAEFFER E., Voce « *Bronzino* », in THIEME U. und BECKER F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler*, V vol., Lipsia, 1911; SCHULZE H., *Die Werke Angelo Bronzinos*, Strassburg, 1911 (bibliografia minore relativa a ciascun'opera del Bronzino); GOLDSCHMIDT F., *Pontormo, Rosso und Bronzino*, Lipsia, 1911; GRONAU G., *R. Galleria Pitti, num. 149, Bronzino, Guidobaldo II della Rovere, duca di Urbino*, in *Rivista d'Arte*, VIII, 1912, pag. 54; PHILLIPS sir GEORGE, *An unknown Bronzino*, in *The Burlington Magazine*, XXVI, ottobre 1914; MORTIMER CLAPP F., *Jacopo Carucci da Pontormo. His Life and Work*, New Haven, 1916; REINACH S., *De quelques prétendus portraits de Sculpteur*, in *Revue archéologique*, gennaio-giugno, 1916; VOSS H., *Die Malerei der Spatrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; TINTI M., *Agnolo Bronzino pittore « platonico »*, in *Dedalo*, I, 1920-21, pagg. 223-247 e 322-331; SCHWEITZER, *Zum Antikenstudium des Angelo Bronzino*, in *Romische Mittheilungen*, XXXIII, pag. 53 segg.; LASAREFF MOSKAU V., *Zwei neue Madonnen von Bronzino*, in *Jahrb. fur Kunstwiss.* (edito da E. Gall, Lipsia, 1923, pag. 249); PIERACCINI G., *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, Firenze, 1924; ALAZARD J., *Le portrait florentin de Botticelli a Bronzino*, Parigi, 1924; GAMBA C., *Il ritratto di Cosimo I del Bronzino*, in *Bollett. d'Arte del Min. P. I.*, V, 1925-26, pag. 145; MARIANI V., *Due disegni del Bronzino al Louvre*, in *L'Arte*, XXIX, 1926, pag. 58; VENTURI L., *La collezione Gualino*, Milano-Roma, 1926; COLNAGHI sir D. E., *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; FREUND F. E. W., *Italienische Bilder im New Yorker Kunsthandel*, in *Der Cicerone*, XX, 1928, pagg. 342-43; GÖBEL H., *Wandteppiche*, II Teil, *Die Romanischen Lander*, Lipsia, 1928; VOSS H., *Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance*, Monaco di Baviera, 1928; DVORÀK M., *Geschichte der Italienischen Kunst*, II, vol., Monaco di Baviera, 1927-28; COSSON C. A. (de), *On a portrait by Angelo Bronzino*, in SOTHEBY, WILKINSON and HODGE, *The Wiltron Suits*, parte II, pp. 31 segg.; Mc COMB A., *Agnolo Bronzino. His Life and Works*, Cambridge (U. S. A.) 1928 con la bibliografia minore delle singole opere; LENSI A., *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929; WEXHER P., *Zwei Bronzino-Portrats*, in *Pantheon*, V, 1930, pag. 5; CHIAPPELLI A., *Contratto d'allogazione ad Agnolo detto il Bronzino della tavola della Resurrezione nella chiesa dei Servi in Firenze*, in *Rivista d'Arte*, XII, 1930, pag. 291; TINTI M., Voce « *Bronzino* », in *Enciclopedia d'Italia*, vol. VII, Roma, 1930.

gento, sulla destra poggiata sopra l'elmo, come se le luci colassero giù da un velario. Tutto è segnato con rigore, il volto e la destra come intagliati nell'onice, l'armatura come fusa nell'argento;

Fig. 1 — Firenze, Gall. Pitti. Angelo Bronzino: Ritratto di *Cosimo I de' Medici*. (Fot. Alinari).

tutto è fermo, impietrito. Così si presenta sopra un seggiolone l'aristocratica *Dama* (fig. 2) a Torino, nella Pinacoteca, sul fondo grigio biondo, tutto chiaro e freddo. Risaltano su quel fondo la testa arrossata dal sangue nella benda dei capelli castani, la

veste gialloro, la sopravveste di un rosso violaceo, marezzata a fiorami. Tutto è marmoreo, anche la tenda che prende, con i suoi nastri cupi in libero gioco d'ombre, il primo posto, nel valore

Fig. 2 — Torino, R. Pinacoteca. Angelo Bronzino: *Eleonora di Toledo*. (Fot. Alinari).

decorativo dell'opera. Il ritratto fu supposto di *Eleonora da Toledo*, ma son differenti i caratteri del volto nell'altro veramente suo del Museo Federico a Berlino (fig. 3), ove son segnati con rigor cristallino i contorni del lungo ovale sul fondo di velluto

granato, modellati in puro marmo i lineamenti della figura assorta, in enigmatica immobilità. Damaschinata di aurei fregi è

Fig. 3 — Berlino, Museo dell'imperatore Federico.
Angelo Bronzino: *Eleonora de' Medici.*
(Fot. del Gabinetto fotografico del Museo).

la veste purpurea, tramata di fili ritorti e rigidi la rete d'oro che imprigiona i capelli; grandi perle incastonate in borchie

d'oro e di rubino aggiungon dovizia ai ricami. In tutto quel fasto, s'affusa la pallida mano di Eleonora, che guarda fisso, con occhi pesanti d'ombra.

Fig. 4 — Roma, Collezione Guidi (già), venduta dal Sangiorgi.
Angelo Bronzino: *Eleonora di Toledo col figlio Ferdinando.*

Rivediamo la *Granduchessa col figlio Ferdinando,* nella collezione già Guidi (fig. 4), e la stessa *col figlio Garcia* nella Galleria degli Uffizi (fig. 5). In questo quadro Eleonora, seduta in trono,

stretta nella veste suntuosa di broccato bianco plumbeo, s'erge in maestà architettonica d'appiombo: con una mano s'appoggia al piccolo Garcia, e stende l'altra spianata sulla gonna a fiori.

Fig. 5 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Angelo Bronzino: *Eleonora di Toledo col figlio Garcia.*
(Fot. Alinari).

La purezza dei lineamenti contornati da un segno preciso, del modellato sintetico che non ammette ombra, infossature alle guance, piega di dolore sulla fronte impassibile, è in perfetto accordo con la purezza delle carni alabastrine. La fissità degli occhi del piccolo Garcia, paffuto e roseo, ha qualcosa di spau-

rito. L'intonazione azzurra del fondo, come lastra marmorea, passa all'indaco nella veste del putto lumeggiata da puntini d'oro.

Il ritratto del piccolo Ferdinando e quello di Don Garcia si

Fig. 6 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Angelo Bronzino: *Ferdinando de' Medici.*
(Fot. Anderson).

vedono agli Uffizi: *Ferdinando* con una lettera tra le mani (figura 6), *Don Garcia* con un uccellino (fig. 7). Su fondo verde si delinea il primo, con veste nera a liste d'ornato aureo, impresse come su cuoio: netti e fermi i contorni; esempio di plastica tor-

nita e perfetta il volto. In veste rosso fragola, sopra un piano verde erba, il secondo, il piccolo Garcia, presenta il suo volto ridente, liscio, senz'ombre, a contrasto con la veste accartocciata e incisa da pieghe dure, come tagli nel rigido tessuto. Fissato sullo

Fig. 7 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Angelo Bronzino: Ritratto di *Don Garcia, figlio di Cosimo I de' Medici.*
(Fot. Alinari).

schermo il piccolo Garcia pasciuto, il pittore s'indugia ad accarezzare il ritratto di *Maria de' Medici* bimba (fig. 8), a staccar da un fondo turchino, alonare, da un fondo di grotta azzurra, la testa alabastrina, ad attenuar il bianco della veste di seta. Delicata nel suo pallore, la mano sinistra ha le dita rigide,

squadrate, la posa di stile; netto è il taglio delle chiome, tornita la testina quale frutto pietrificato; in tutto, è un senso di volume puro, cristallino.

Pochi anni dopo, Agnolo ritrasse *Maria de' Medici* più gran-

Fig. 8 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Angelo Bronzino: *Maria de' Medici.*
(Fot. Anderson).

dicella (fig. 9), piccola dama su fondo verde scuro, in veste verde a fregi d'oro impressi come in preziosa coperta di codicetto. Tutto rimane piatto, aderente, nella superficie rara; appena s'arrotonda l'ovale della testina di marmo rosato, con occhi

grigio-cilestri di cristallo, con fresche labbra coralline. Anche qui il segno è puro e fermo nell'aristocratica impassibilità della forma plasmata in materiale prezioso. In quel ghiaccio colorato

Fig. 9 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Angelo Bronzino: *Maria de' Medici.*
(Fot. Brogi).

appare anche l'effigie di Lucrezia de' Medici nella Galleria di Copenaghen, chiara di carni, con gli occhi che riprendono in grado più tenue l'azzurro del fondo fosforescente.

A questo periodo, che potrebbe dirsi dell'astrazione formale,

della tornitura lucente, dell'espressione d'incanto, appartiene (fig. 10) il *busto d'ignota con libro verde* nella Galleria degli Uffizi, sul fondo azzurro prediletto dal Bronzino dei primi tempi, notevole per il vigore dell'effetto plastico, la rotondità della

Fig. 10 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Angelo Bronzino: *Ritratto muliebre.*
(Fot. Brogi).

massa fermamente costrutta, e anche per la gravità un po' torbida dei lineamenti irregolari, tormentati. A questi ritratti se ne possono aggiungere due di *giovani* nelle collezioni Agnew a New York (fig. 11) e Frick nella stessa città (fig. 12) e uno di *nobile gentiluomo*, già nella raccolta Ed. Simon (fig. 13), su

Fig. 11 — New York, Coll. Agnew.
Angelo Bronzino: *Ritratto di giovine.*
(Fot. Murray K. Keyes).

fondo di marmo giallo verdognolo: superbo nel manto di raso nerazzurro, s'appoggia a un tavolo adorno di una Venere acefala:

Fig. 12 — New York, Coll. H. C. Frick.
Angelo Bronzino: Ritratto di *Francesco de' Medici.*
(Fot. concessa dalla Frick Art Reference Library).

forse è Luca Martini, semprechè non ingannino certe simiglianze col ritratto di lui nella Galleria Pitti.

Aggiungiamo anche il ritratto di dama, purtroppo tanto spulito che il volto si è fatto rubeo, nel Museo Storico-Artistico

Fig. 13 — Berlino, Coll. Edoardo Simon, ora venduta.
Angelo Bronzino: *Ritratto di personaggio fiorentino.*

di Vienna. Sul fondo verde grigio, fanno pompa di vivi colori le vesti di raso, i nastri variopinti, gli ori, le gemme.

La gamma del colore è più ristretta, più sobria, e l'effetto che ne risulta più aristocratico, nel ritratto di dama della raccolta Gualino, distinto in questo gruppo per l'atteggiamento

scattante, l'espressione balda, il drappeggio accartocciato e mosso, che lascian scorgere pontormesche reminiscenze. In un altro ritratto, già nella raccolta Lazzaroni a Parigi, l'accordo del viola con il giallo delle vesti, la gradazione delicata dei bianchi tra le carni marmoree, la gorgiera e le perle, imprimono all'immagine una nota d'eleganza frigida e superba, caratteristica della Corte Medicea in quel volgere d'anni.

Gli stessi caratteri si ripetono in un ritratto di dama, supposta *Bianca Cappello*, già nella collezione di Han Coray ad Erlenbach, e prima nell'altra del Re del Würtemberg, veramente regale in quella veste di raso argentato, di ricami, di cordoni, di nastri d'argento. Seria, ferma, la bella dama erge la testa sul collo cilindrico, forte, tenace di volontà. In quel mutismo par meditare un piano di battaglia d'amore.

I ritratti del Bronzino s'afforzano nel chiaroscuro e nell'effetto decorativo, e s'aggrandiscono, così da tagliarsi appena sopra le ginocchia. Più ampio è il ritratto, nella Galleria degli Uffizi, di *Cosimo I* granduca (fig. 14): la sua immagine s'eleva quale di potente padrone di Toscana, e ferma le pupille immote sul popolo vinto. La grandezza incrollabile del tosco monarca, la potenza del suo stato, è resa con forza d'astrazione dal Bronzino nella figura che sembra guardar dall'alto d'una tribuna. Così, quando il pittore ritrae *Stefano Colonna* (fig. 15) par che renda il rombo delle armi.

La materia compatta del Bronzino, la sua pittura antesignana dei commessi marmorei dell'officina di pietre dure a Firenze, si scioglie alquanto, così che un po' d'aria circola, e dà respiro al *giovane con cetra* (fig. 16) nella Galleria Liechtenstein di Vienna; e ad *Andrea Doria, sotto le sembianze di Nettuno* (figura 17) conferisce col tridente la padronanza del mare, dei venti e delle procelle.

Il chiaroscuro s'insinua tra gli alabastri del Bronzino, tra i marmi pomiciati; e il pittore crea la gentile e balda figura di *Giannettino Doria* (figg. 18-19), ammorbidita dal chiaroscuro;

che si diffonde attorno, nella stanza dominata dal bel cavaliere. Così nel Museo del Louvre il *giovane che stringe una statuetta* (fig. 20), forse *ritratto di scultore*, appare in una stanza con una

Fig. 14 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Angelo Bronzino: *Cosimo I de' Medici.*
(Fot. Brogi).

porta chiusa e un drappeggio annodato a destra. Come la testa, l'ambiente, ridotto a un'elementare espressione plastica, dimostra l'interesse del Bronzino per il volume regolare, definito entro

limiti precisi e netti, e per il valore pittorico di un accostamento di grigi, tra figura e parete. L'interesse per l'effetto di profondità è sempre affatto secondario nel Bronzino ritrattista: ad ogni

Fig. 15 — Roma, Gall. Naz.
Angelo Bronzino: Ritratto di *Stefano Colonna*.
(Fot. Alinari).

modo qui è pienamente raggiunto con una rara semplicità di mezzi, con il giocar d'angoli di una muraglia dietro la snella immagine. E in fondo qui è senza dubbio una reminiscenza del

sintetismo architettonico di Jacopo da Pontormo nella *Visitazione*. Così in una mirabile unità costruttiva con l'ambiente poligonale che l'ospita, si presenta, in un ritratto degli Uffizi

Fig. 16 — Vienna, Gall. Liechtenstein.
Angelo Bronzino: *Ritratto di un Medici.*
(Dalla Casa fotografica Wolfrum).

(fig. 21), l'*effigie di un giovane*, impressa d'energia, e seduta accanto a un tavolo ov'è una statuetta simile a quella del precedente ritratto. E qui sorprende, in particolare, la perfetta coe-

sione tra la figura e il fondo, articolati insieme da un semplice gioco di contorni angolari. È qui par che Angelo Allori gareggi col Parmigianino e col Pontormo nell'energia dei lineamenti

Fig. 17 — Milano, Gall. di Brera.
Angelo Bronzino: *Andrea Doria, sotto le sembianze di Nettuno.*
(Fot. Anderson).

arcuati, nella tensione nervosa dell'atteggiamento e delle mani. A questo momento di speciale visione costruttiva appartiene il ritratto di *Ugolino Martelli* a Berlino (fig. 22), dove il giovinetto fiorisce, malinconico giglio, in un angolo della severa Firenze

del Cronaca, nel silenzio dei grigi. Il taglio snello della figura, il contrasto tra la nera veste e le mani e il volto definiti da luce,

Fig. 18 — Roma, Gall. Doria. Angelo Bronzino: *Giannettino Doria.* (Fot. Alinari).

dimostran certo un ritorno all'educazione pontormesca in questo terzo esempio di perfetta identità costruttiva tra la figura, in parte ridotta a superfice piana, e l'interno massiccio a profondi zig zag.

Il segno dei lineamenti è preciso, ma ondulato e sensitivo, e conserva tutta la perspicuità del segno fiorentino del Quattrocento, con una concisione rigorosa e nuova. Mirabile il contrasto tra le fresche labbra rosse e le carni marmoree, l'estrema giovinezza della figura e la severità dei lineamenti immoti e chiusi, la pensosa serietà dello sguardo. Una mano pallida segna le pa-

Fig. 19 — Roma, Gall. Doria.
Angelo Bronzino: *Giannettino Doria*, particolare.
(Fot. Anderson).

gine del libro, su cui il giovane studioso va riflettendo; e il tappeto d'un verde erba freschissimo, il tavolo porfireo, il velluto turchino del libro chiuso, son le note di colore che sole emergono dal fondo grigio.

In questi ultimi ritratti si sente, accanto ai ricordi del Pontormo, l'influsso del Parmigianino, signore della moda italiana; ma specialmente in due ritratti par che questi abbia ispirato il

Fiorentino, in quelli di *Lucrezia* (fig. 23) e di *Bartolommeo Panciatichi* (fig. 24).

Nel dipingere su fondo verde cupo la bionda Lucrezia in veste

Fig. 20 — Parigi, Museo del Louvre.
Angelo Bronzino: *Ritratto di scultore.*
(Fot. Alinari).

di raso rosso porporino, il pittore giunse al massimo stilismo della forma aristocratica, impassibile, costretta entro uno schema rigidamente architettonico, che trova il suo vertice nella testa eretta e fissa. Vi contribuisce il taglio allungato del volto, la tensione che irrigidisce e acuisce la forma. Anche il ritratto di Bar-

tolommeo Panciatichi è esempio di tensione nervosa, quasi spasmodica, specialmente nella mano dalle dita nocchiute e artigliate, dai tendini tesi. Dietro Lucrezia si vede come un fondo

Fig. 21 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Angelo Bronzino: *Ritratto d'ignoto.* (Fot. Alinari).

notturno, nel quale si disegna un arcone e s'apre un finestrino: l'oscurità mette in rilievo quella nobile figlia del silenzio. Dietro Bartolommeo Panciatichi si disegna di scorcio la casa sua propria, e altre case si vedono in prospettiva di là da un'arcata. Tale estensione d'ambiente nel fondo dei suoi personaggi

è adottata dal Bronzino, in questo momento parmigianinesco, e, adottandola, egli dà tensione alle membrature degli edifici, perfino alle mensole lunghe e sottili che si vedono a sinistra del Panciatichi, e che stirate in lunghezza sembran ripeterne in ca-

Fig. 22 — Berlino, Kaiser Friedrich's Museum.
Angelo Bronzino: Ritratto di *Ugolino Martelli.*
(Dal Gabinetto fotografico del Museo).

ricatura il profilo allampanato, il lungo naso piovente, i baffi cadenti in giù, le spalle che scendono ripide. Lo stecchito signorotto, con il breve berretto di velluto piumato sulle ventiquattro, trova il suo complemento nella scatola marmorea che lo racchiude.

All'inizio di tutta questa serie di ritratti, il Bronzino decorò

la cappella di Eleonora da Toledo in Palazzo Vecchio e vi fece la pala d'altare con la *Deposizione*, ora a Besançon (fig. 25). Nelle istorie bibliche della cappella, per es., nel *Passaggio del*

Fig. 23 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Angelo Bronzino: Ritratto di *Lucrezia Panciatichi*.
(Fot. Alinari).

Mar Rosso (fig. 26) in Palazzo Vecchio, richiamò Michelangelo che nella Sistina pose gli efebi proprio sul margine delle rappresentazioni, a commento di esse, ponendo qui, a destra, un atleta intento alla scena. Le figure si dispongono a gradi, che il mare

moltiplica con le scie parallele, così che dalla terra, ove gl'Israeliti osservano i persecutori inghiottiti dalle acque o stanno in ascolto del loro duce, sino al lontano orizzonte, si vedono

Fig. 24 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Angelo Bronzino: *Bartolommeo Panciatichi*.
Fot. Anderson.

cavalli e guerrieri travolti dai flutti, divenire poco a poco punti perdentisi nella superficie del mare, come in una lastra di ghiaccio. Qui la materia pittorica ha assorbito un po' d'ombra, per cui il rilievo s'accresce di plasticità e di vigore; e

il disegno s'affina così che i due efebi intenti alla vendetta di Dio sembrano tratti da un antico cammeo, come l'altro efebo di fronte a Mosè, con riflessi di luce sul volto di classica bellezza

Fig. 25 — Besançon, Museo. Angelo Bronzino: *Pietà*.
(Fot. Bulloz).

e sul corpo vestito di nobiltà e di forza. Anche i torsi nudi di due Israeliti sono di un disegno impeccabile, e come sbalzati in fine metallo: tutto, nel Bronzino, par sbalzato a colpetti di martello,

Fig. 26 — Firenze, Palazzo Vecchio. Angelo Bronzino: *Passaggio del Mar Rosso.*
(Fot. Brogi).

cesellato poi da un fine orafo. In questo gran quadro, egli accentua i caratteri di qualche personaggio: ricorre per il Mosè a tipi di divinità fluviale, mentre nell'uomo barbato che gli sta appresso, Aronne, scolpisce un potente ritratto, passando dall'astrazione dei tipi a improntar caratteri, e infine, con l'astrazione da questi, giungendo all'essenziale, alla maschera.

Nell'altra pittura di Palazzo Vecchio, la *Scaturigine dell'acqua*

Fig. 27 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Angelo Bronzino: La *Scaturigine dell'acqua* e la *Pioggia della manna*.
(Fot. Brogi).

e la pioggia della manna (fig. 27), non dispose i suoi personaggi nel lunettone interrotto da una finestra, come seppe in ordine supremo disporli Raffaello nella *Scuola d'Atene*. Decrescono le figure di mano in mano, a destra, progredendo verso il fondo e quindi verso l'alto, mentre a sinistra, tra le figure di tutto quel quarto di lunettone, quasi non s'avvertono differenze. Nella *Caduta della Manna* si scorge nei movimenti lo sforzo; al sommo della finestra, appaion sgangherati i due angioli col calice eucaristico sul globo, mentre a sinistra, nel gruppo degli assetati,

Fig. 28 — Firenze, Palazzo Vecchio: Soffitto della Cappella del Bronzino.
(Fot. Brogi).

son figure preziose, incise col bulino in lastra d'argento, e accanto a loro è una testa di donna raffaellesca. Mentre sgorgano le acque dalla rupe, il loro murmure argentino echeggia in quelle figure stanche, gementi per sete, dov'è una ricerca di pure, di elette forme, dove, nella ricerca, si rivela anche la mira del Bronzino a Raffaello.

Al sommo maestro egli ricorse ancora, divisando in Palazzo Vecchio il soffitto della Cappella chiamata del Bronzino, ove la

Fig. 29 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Angelo Bronzino: Soffitto della cappella, particolare: *S. Girolamo*.
(Fot. Alinari).

pergola della sala di Psiche alla Farnesina fu da lui ricordata nel dividere la volta in quattro spicchi mediante quattro festoni di frutta (figg. 28-29), che parton da grandi mazzi su cui s'aggrappan quattro angioli parenti dei geni della Farnesina (figg. 30-31).

La pala della *Deposizione* per la cappella di Eleonora da Toledo, oggi nel Museo di Besançon, è, fuor del campo del ritratto, il capolavoro del Bronzino. Sul fondo di nebbia azzurra, di un azzurro bengalico, le pie donne, dame fiorentine, fan corona al gruppo divino, senza passione. In quest'opera, ove tutto è eletto, purificato, qua e là son richiami a Raffaello, anche nei

putti che chiudono in alto la centina, senza tuttavia giungere alla purezza, alla serenità raffaellesca.

Quei putti, fiori di puerizia, ritornano nella *Sacra Famiglia* del Museo Viennese di Storia d'Arte (fig. 32) con i loro corpi

Fig. 30 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Angelo Bronzino: *Putto* nel soffitto della Cappella del Bronzino.
(Fot. Brogi).

torniti, i capelli arricciolati. Escono dalla corte signorile, coltivati, adorni, Elisabetta sorridente, San Giovannino trasognato nel gesto, Gesù con gli occhi appannati e carichi di languore. Le forme sono ampie, michelangiolesche, statuarie, senza però l'impeto di vita del Buonarroti.

Circa al tempo in cui dipingeva queste opere, il Bronzino

componeva le allegorie di Londra, di Roma e di Budapest. A Londra, nella Galleria Nazionale, è la composizione di *Venere baciata da Cupido, tra la Follìa e il Tempo* (fig. 33), a figure in-

Fig. 31 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Angelo Bronzino: *Putto* nel soffitto della Cappella del Bronzino.
(Fot. Brogi).

tagliate come in lamette alabastrine sul fondo d'un drappo turchino compatto: chiare e gelide quelle in primo piano; le altre, nel fondo oscuro accese da interno lume, come velate lampade d'alabastro. Gli strani effetti cromatici, che raggiungono una rarità preziosa nelle figure in penombra, s'accordano con l'ara-

besco delle figure tese divincolate intrecciate in gruppi tortili, in una composizione di superficie, tutta strappi e urti.

Meno intrecciata e meno complicata è l'allegoria della Gal-

Fig. 32 — Vienna, Museo Stor. Artistico.
Angelo Bronzino: *Sacra Famiglia.*
(Dalla Casa fotografica Wolfrum).

leria Colonna, come l'altra del Museo di Budapest: *Venere, Cupido e la Gelosia* (fig. 34). Mentre Cupido ascolta i lagni di Venere, e un genietto corona di rose un compagno, urla nel fondo una Furia, e sul piano ride la maschera d'un satiro.

Tutto è pomiciato, tirato a lustro, ma l'effetto è smorzato come nella fredda cenere, quantunque qui il pennello si sciolga, non cada nelle minutezze del quadro di Londra, non lavori

Fig. 33 — Londra, Gall. Nazionale.
Angelo Bronzino: *Venere baciata da Cupido. La Follia e il Tempo.*
(Fot. della Gall. Nazionale).

con ferrolini di orafo per arricciar capelli e ornarli di diademi, non sia metallico, duro, lustro. La maniera più larga gli provenne forse dal dover fare cartoni per arazzi, nei quali al criterio

del particolareggiare sostituì l'altro della ricerca di massa. Esempio l'arazzo nella R. Galleria degli Arazzi, a Firenze, eseguito

Fig. 34 — Budapest, Museo. Angelo Bronzino: *Allegoria*.
(Fot. Hanfstaengl).

sul suo cartone da G. Roost fiammingo, rappresentante *La Giustizia che libera l'Innocenza* (fig. 35). Anche nei quadri sacri il pittore scioglie il suo pennello. Nella *Sacra Famiglia* della Gal-

Fig. 35 — Firenze, Gall. degli Arazzi.
Angelo Bronzino (e G. Roost): *La Giustizia libera l'Innocenza.*
(Fot. Alinari).

leria Pitti il paese si va complicando (fig. 36). E più si complica nel *Sacrificio d'Abramo* della Galleria degli Uffizi (fig. 37) e nel *Noli me tangere* del Louvre (fig. 38), tanto da farci palese la sua

Fig. 36 — Firenze, Gall. Pitti. Angelo Bronzino: *Sacra Famiglia* (Fot. Alinari).

derivazione fiamminga. Ma nei quadroni si va perdendo il grande pittor di ritratti. La *Deposizione* del Museo di San Marco (figura 39), con tutte quelle pose volute delle figure, stanca a prima

Fig. 37 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Angelo Bronzino: *Sacrificio di Abramo.*
(Fot. Alinari).

vista. Perfino nel quadro di Santa Croce (fig. 40), nel semplice gruppo della Vergine e di San Giovanni, col Cristo in abbandono,

Fig. 38 — Parigi, Museo del Louvre. Angelo Bronzino: *Noli me tangere.* (Fot. degli Archives Photographiques d'Art et d'histoire).

l'immane corpo contorto del Redentore menoma l'espressione di pietà e d'amore della scena. Va intanto arricciandosi, pie-

Fig. 39 — Firenze, Museo di S. Marco. Angelo Bronzino: *Deposizione*.
(Fot. Alinari).

gandosi sempre più convenzionalmente, contorcendosi con isforzo, mettendo le teste in profilo o in uno scarsissimo tre quarti (figura 41). Altri esempi di aride pitture sacre son la *Resurrezione* (fig. 42) nella chiesa dell'Annunziata, la *Discesa di Cristo nel*

Fig. 40 — Firenze, Chiesa di S. Croce.
Angelo Bronzino: *Cristo morto e la Vergine.*
(Fot. Brogi).

Limbo (fig. 43) agli Uffizi, e *Gesù che risuscita la figlia di Giairo* in Santa Maria Novella (fig. 44). Questi quadroni, nonostante tante parti condotte con infinita cura, son faticosi per tutte quelle braccia che s'incrociano stendendosi, allungandosi, piegandosi, abbassandosi. Nella *Resurrezione* Cristo poteva lontanamente ri-

Fig. 41 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Angelo Bronzino: *Pietà*.
(Fot. Alinari).

Fig. 42 — Firenze, Chiesa della SS. Annunziata. Angelo Bronzino: *Resurrezione.*
(Fot. Brogi).

cordare Michelangelo del *Giudizio Universale*, ma la sua posa è così ferma da togliergli ogni effetto d'ascesa, di trionfo sulla morte. Lo presenta il Bronzino, mentre lo spavento spinge alla fuga o rovescia le guardie; e nelle figure disposte a formargli cornice elittica fan rumore gli azzurri e i gialli, i rosei e i verdi. Così nel *Presepe* della chiesa di Santo Stefano a Pisa (fig. 45), ove le corone di figure s'aggirano intorno al neonato che solleva le braccia e una gambetta: si adora, si offrono i frutti della terra, s'addita il divin fanciullo, si sopravviene, s'incalza, tutti in folla, in giro, a cerchio, sul fondo notturno, nelle tenebre squarciate da un alone celeste contornato da angioli e dalla luce d'un araldo del cielo che sveglia dal sonno i pastori sulla montagna, e schiara il paese lontano. Ben più fine era il Bronzino nella più antica *Natività* del Museo di Budapest (fig. 46), dove tutto si schiara sugli adoranti la creatura divina, composta come di luce siderea, e in quella luce una vecchia donna si china e ammira beata il fanciullo e la campagna si desta per il biancore del cielo. Ma tra le due *Natività* par svolgersi la vita del pittore. Nel quadro pisano non sembra più l'elaborato ritrattista che fa un'astrazione tutta sua delle forme dei personaggi, e rende la maestà di Cosimo I, e in un ritratto rappresentativo della grandezza della sua casa guerriera Stefano Colonna; Eleonora di Toledo melanconica nel fasto di granduchessa; il giovane Giannettino Doria, fiore di cortesia; un gentiluomo d'antico stampo, Luca Martini, tra i libri e le opere d'arte. In quei ritratti il colore aiuta l'astrazione, anch'esso fuor del vero, illusionistico, fantastico, nelle gelide superfici, nei commessi marmorei. Il ritratto di tanti esseri impietriti ha tuttavia una forza rappresentativa che vien meno alle figure sacre, le quali, divenendo tranquille, senza i consueti sbracciamenti, formeranno immaginette divote.

Come un finale d'opera, che richiami in proiezione musicale gli effetti cercati di scena in scena, il Bronzino, nel *Martirio di San Lorenzo* (figg. 47-48) della chiesa omonima fiorentina, sembra dirci le sue tendenze pittoriche, gli echi del *Giudizio Universale* di Michelangelo, la ricerca del rilievo, il calcolo delle con-

Fig. 43 — Firenze, Gall. degli Uffizi. Angelo Bronzino: *Il Limbo.*
(Fot. Anderson).

Fig. 44 — Firenze, Chiesa di S. Maria Novella.
Angelo Bronzino: *Gesù presenta la figlia di Giairo.*
(Fot. Brogi).

Fig. 45 — Pisa, S. Stefano. Angelo Bronzino: *Presepe*.
(Fot. Brogi).

trapposizioni di moti, l'atletismo dei nudi contorti, con gli omeri in linea diagonale, con gli atteggiamenti a incrocio. Son le figure con un braccio in alto e uno in basso, uno davanti e l'altro dietro, con ginocchia e gambe forti, erculee, in su e in giù. Nonostante i chiasmi, le forzate contrapposizioni, le ripetizioni d'avviticchiamento dei nudi, tutto divien fisso, schematico, in quella composizione a gradi, nella quale il bassorilievo dipinto, col leggiero decrescer dei corpi, s'allontana, s'affonda nello scenario teatrale, con le quinte a colonnati in fuga, verso il tempietto circolare che chiude il fondo della scena. Nel davanti, bimbi e donne, atleti, formano come un alto parapetto, di là dal quale la graticola, su cui è steso San Lorenzo, segna un primo grado, e seguono altri gradi sino ai colonnati, oltre i quali un'alta gradinata mette al tempio circondato dalle statue degli dei pagani. E lo schematismo di tutti quei moti, di tutte quelle figure che si torcono, s'aggirano, s'avvitano, forma uno sconquasso generale. Prendon parte alla manovra sconcertante gli angioli sbracciantisi, sgambettanti nel portare a volo corone, palme, calici al martire. Perfino la statua di Venere si piega sulle ginocchia tremolanti e Bacco gira il braccio ad arco sul capo per far cader la mano che stringe il grappolo d'uva. Il colore sminuisce in quella chiarità di effetti, si fa monocromo, si stende rosato su quel gran commesso marmoreo, e solo s'avviva per qualche parsimoniosa nota d'oro vecchio, di verde, d'azzurro. Tutte le forme agitate, tumultuose, non danno l'espressione tragica del martirio: San Lorenzo stesso e i suoi carnefici, le guardie del tribuno, aguzzini e pubblico, esprimono solo sforzo di movimento. Nel primo piano, però, il pittore trova modo di presentare i fiori ideali della sua tavolozza, nelle madri, atletiche sì, ma dolci e pensose, e nei fanciulli che ricordano le divine forme di Raffaello. Di qua dal gran tumulto, quella corba umana, quel mirabile intreccio decorativo di fanciulli e di donne, una sola delle quali alza gli occhi orante, sembra essersi raccolto su d'un campo a godere il rezzo.

Fig. 46 — Budapest, Museo. Angelo Bronzino: *Natività*.
(Fot. Hanfstaengl).

La donna che prega ricompare nella *Felicità* (fig. 49) col caduceo e il cornucopio ripieno, tutta azzurro e rosa, assistita dalla Giustizia e dalla Prudenza, mentre il raffaellesco Cupido si poggia al suo grembo. Due figure, una di donna con un mulinello (la Fortuna), l'altra di vecchio che le porta un tributo (il Tempo) stanno ai lati del trono, ai piedi del quale son caduti uomini con raffi, tra recise serpi. La Fama nel cielo biancheggiante squilla la tuba, e la Gloria scende a coronar la dea. Anche qui si può vedere lo studio costruttivo delle figure: le due femmine volanti disegnano con i loro contorni come un timpano sulla testa della Felicità; essa con le altre figure si dispone come entro i contorni di un trapezoide, che, nel lato inferiore, si frange per la caduta dei corpi nemici alla Pace. Tutto è curato, lisciato finemente, accarezzato come se le carni fossero pietre preziose.

Quelle dei giovani hanno pienezza, rotondità, nitore; quelle del vecchio sembrano aver riportato ammaccature nelle carni livide. Il quadretto celebra, nella Galleria degli Uffizi, l'arte finissima del Bronzino, che dietro le figure protese del primo piano allineò la Felicità con le altre figure allegoriche. Sono insieme un commesso di marmi colorati su fondo azzurro; e i loro drappi s'aggirano, si stampano sui corpi, virgoleggiano le forme opulenti. La Fama e la Gloria volanti sono sullo stesso piano della Fortuna e del Tempo, e le altre tre figure allegoriche stanno in un piano verticale più addentrato, come da quelle quattro circoscritto. Il quadretto, quasi in miniatura, richiama, alla fine della vita del Bronzino, l'esercizio del minio, cui si dette il pittore quando fu chiamato al servizio della corte di Cosimo I. Il pittore ufficiale mise in opera tutto il suo talento, tutte le finezze delle sue figurate costruzioni, tutti i fregi, i ricami, i merletti, i tessuti più belli a gloria della corte medicea. Uscito di corte, non parve più così lustro e superbo; lasciò scorgere le sue convenzioni nei quadri chiesastici freddi e grevi. L'artificio s'impa-

Fig. 47 — Firenze, Chiesa di S. Lorenzo. Angelo Bronzino: *Martirio del Santo.*
(Fot. Alinari).

droni dei corpi e della natura circostante, vi sparse l'acqua colata dalla ghiacciaia del Concilio di Trento e della Controriforma. [1]

[1] Catalogo delle opere certe o di più comune e probabile attribuzione:

Berlino, già nella collez. Simon (venduta nel 1929): *Ritratto d'uomo con statuetta di Venere.*
— Kaiser Friedrich's Museum: *Ritratto di Eleonora da Toledo.*
— — *Ritratto di Ugolino Martelli.*
— — *Ritratto di giovine.*
— — *Ritratto di ragazzo.*
Besançon, Museo, n. 57: *Deposizione.*
Budapest, Museo di Belle Arti: *Allegoria.*
— — *Natività.*
Cassel, Galleria: *Ritratto di Cosimo I.*
Filadelfia, Collez. Widener: *Ritratto di signora con bambino* (Mc Comb, *Agnolo Bronzino, ecc.*, pag. 18, tav. 14).
Firenze, Basilica della SS. Annunziata: *Cristo risorto* (Cappella Guadagni).
— — *Trinità* (affresco datato 1571, Cappella di S. Luca o dei Pittori).
— Chiesa di Badia, Chiostro: *S. Benedetto che si getta nudo tra le spine.*
— Chiesa di S. Croce: *Pietà* (tavola, presso il quinto altare a sinistra).
— Chiesa di S. Felicita: Uno o due tondi con *Evangelisti* (Cappella Capponi, volta, olio su legno).
— Chiesa di S. Lorenzo: *Martirio del Santo.*
— Chiesa di S. Maria Novella: *Resurrezione della figlia di Giairo* (Cappella Gaddi).
— Collezione Loeser: *Ritratto di signora*, probabilmente *Laura Battiferri.*
— — *Ammannati* (già nella collezione Leuchtenberg a Leningrado, cfr. *L'Arte*, 1903, pag. 331).
— Galleria dell'Accademia (magazzini): *Deposizione* (dipinta per Cosmopoli nell'Isola d'Elba).
— Galleria Pitti (Palatina): *Ritratto di Cosimo I in armatura.*
— — *Ritratto di Guidobaldo duca d'Urbino.*
— — *Ritratto di Luca Martini.*
— Galleria degli Uffizi: *Allegoria della Felicità.*
— — *Deposizione.*
— — *Madonna Panciatichi.*
— — *Ritratto di Bartolommeo Panciatichi.*
— — *Ritratto di Lucrezia Panciatichi.*
— — *Ritratto di Cosimo I giovine.*
— — *Ritratto di Eleonora da Toledo col figlio.*
— — *Ritratto di Ferdinando de' Medici.*
— — *Ritratto di don Garcia de' Medici.*
— — *Ritratto di Maria de' Medici.*
— — *Ritratto di giovinetta in bianco*, supposta *Bia*, figlia di Cosimo I.
— — *Ritratto di giovine donna con libro.*
— — *Ritratto di giovine col liuto.*
— — *Ritratto di signora a lutto.*
— — *Pietà* (già all'Accademia — da S. Trinita).
— Museo Mediceo: Serie di quadretti su rame con *personaggi di casa Medici* (Bronzino ed altri).
— Museo dell'Opera di S. Croce: *Cristo al Limbo.*
— Palazzo Pitti: Arazzo col *Trionfo di Flora.*
— — Arazzo con *la Giustizia che libera l'Innocenza.*
— — Portiera con *stemmi di Cosimo I e di Eleonora da Toledo.*
— Palazzo Vecchio, Cappella di Eleonora da Toledo: Affreschi delle pareti e del soffitto.

Fig. 48 — Firenze, Chiesa di S. Lorenzo. Angelo Bronzino: *Martirio di S. Lorenzo*, particolare.
(Fot. Alinari).

Fig. [illegible] — Firenze, Gall. degli Uffizi. Angelo Bronzino: *Allegoria della Felicità.*
(Fot. Anderson).

Firenze, Palazzo Vecchio: *Annunciazione* (due tavole laterali alla *Deposizione*).
— — Sala dei Dugento: Arazzi con *Storie di Giuseppe.*
— — Studiolo: *Ritratto di Cosimo I.*
— — — *Ritratto di Eleonora da Toledo.*
Firenze (dintorni), Certosa del Galluzzo: *Pietà* (affresco nella lunetta di una porta del chiostro grande).
— — *S. Lorenzo* (olio su muro, lunetta sulla stessa porta, opposta alla precedente).
— Mercatale (presso S. Casciano, Val di Pesa): Tabernacolo presso la villa Strozzi (affreschi).
Hampton Court, Galleria: N. 70, *Ritratto di Signora.*
Hertford, Coll. Faudel Phillips: *Madonna.*
Leningrado, Coll. Stroganoff: *Sacra Famiglia e S. Giovannino* (Lasareff, *Jahrb. f. Kstwiss.*, 1923, pag. 249), trasportata dal legno su tela.
— Castello di Pawlowk (dintorni): *Sacra Famiglia e S. Giovannino* (cfr. Lasareff, art. cit.).
Londra, Collez. Wallace: 555, *Ritratto di Eleonora da Toledo.*
— National Gallery: 655, *Venere, Cupido, la Follia e il Tempo.*
— — 1323, *Ritratto di Piero de' Medici.*
Lucca, Pinacoteca: *Ritratto di Cosimo I.*
— — *Ritratto di don Garcia de' Medici.*
— — *Ritratto di Ferdinando de' Medici.*
Milano, Pinacoteca di Brera: *Ritratto di Andrea Doria* (cfr. l'altro ritratto consimile in Palazzo Doria, a Roma).
New York, Coll. Sigfrid Aram: *Madonna col Bambino e S. Giovanni* (tavola) (*Der Cicerone*, XX, 1928, pag. 343).
— Coll. Frick: *Ritratto di giovine con medaglione in mano* (già collez. Pourtalès a Parigi).
— Collez. privata: *Ritratto di giovine* (tavola, già collez. Sagana, Parigi).
— Metropolitan Museum: *Ritratto di Cosimo I* (tavola) (*Cicerone*, I, 1909, pag. 292)
Oxford, Ashmolean Museum: *Ritratto di don Garcia de' Medici.*
Parigi, Louvre: *Sacra Famiglia.*
— — *Noli me tangere.*
— — *Ritratto di scultore.*
Pisa, Chiesa di S. Stefano dei cavalieri: *Natività.*
Roma, Accademia di S. Luca: *S. Bartolommeo.*
— Galleria Borghese: *Ritratto di Cosimo I.*
— — *S. Giovanni Battista.*
— — 79, *Ritratto di donna* (L. Venturi, *L'Arte*, 1909, pag. 32).
— — 100, *Ritratto di donna* (L. Venturi, art. cit.).
— Galleria Colonna: *Diana, un Satiro e Amore.*
— Galleria Nazionale ex Corsini (già nella): *Ritratto di Stefano Colonna* (datato 1546).
— Palazzo Doria: *Ritratto di Giannettino Doria.*
— Quirinale: Arazzi con *Storie di Giuseppe.*
Torino, Collez. Gualino (già nella): *Ritratto di giovane signora.*
— Pinacoteca: *Ritratto di Cosimo I.*
— — *Ritratto di gentildonna.*
Vienna, Collez. Liechtenstein: *Ritratto di giovine.*
— Kunsthistorisches Museum: *Sacra Famiglia.*

I.

LA TRADIZIONE DI MICHELANGELO NELLA PITTURA CINQUECENTESCA.

2.

Seguaci di Agnolo Allori, detto il Bronzino: ALESSANDRO ALLORI, GIOVAN MARIA BUTTERI, LORENZO DELLA SCIORINA, GIOVANNI BIZZELLI, GIOVANNI BALDUCCI, GREGORIO PAGANI.

ALESSANDRO ALLORI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Maniera estranea a quella del Bronzino nell'autoritratto agli Uffizi. - Vigore di masse ottenuto, nella " Deposizione " del Museo di Santa Croce, mediante il colore, sentito, più che dal Bronzino, in funzione plastica, e mediante un chiaroscuro più intenso. - Sugli esempi di questo maestro, il michelangiolismo di Alessandro Allori, nella tavola d'altare e negli affreschi della cappella Montauto alla SS. Annunziata di Firenze, diviene più accademico e freddo; chiaroscuro e colore s'indeboliscono, si fanno monotoni. - A questi cartoni con motivi michelangioleschi succede una serie di opere, ove l'Allori, sulle orme del Bronzino, cerca preziosità, eleganze, raffinatezze: massima tra esse la " Pesca delle perle ", nello studiolo di Francesco I a Palazzo Vecchio. - Qualche influsso del Pontormo nella bronzinesca " Resurrezione di Lazzaro " a Montepulciano. - Poco a poco, pur rimanendo stretta la dipendenza dell'arte dell'Allori da quella del Bronzino, le ombre s'addensano e si diffondono: cosi nella " Samaritana al pozzo " in Santa Maria Novella e nella " Maddalena " del Museo Stibbert a Firenze. - Decorazione pittorica dell'Allori nella cappelletta di Palazzo Salviati a Firenze e nel salone di Poggio a Caiano. - Rinnovamento della visione cromatica in opere più tarde, ad esempio nella " Caduta della Manna " a S. Maria Novella. - Decadenza dell'Allori negli ultimi dipinti, ove son echi del gusto fiammingo, e il colore si oscura, lo spazio viene a mancare. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIO. MARIA BUTTERI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nel suo dipinto migliore, " La Vetreria " dello Studiolo di Francesco I de' Medici, indurisce e dissecca le figure bronziniane; rende opache le superfici alabastrine del Maestro; e sembra ricerchi, diffondendo le ombre, un effetto atmosferico all'Andrea del Sarto. - Arido schema manieristico del " Miracolo di Cristo " nella chiesa del Carmine a Firenze. - CATALOGO DELLE OPERE.

LORENZO DELLA SCIORINA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Il suo dipinto dello Studiolo, " Ercole uccisore dell'idra ", mostra in lui un debole bronzinesco, che per certi aspetti si accosta alla maniera di Alessandro Allori. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVANNI BIZZELLI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Debole e timido seguace del Bronzino nell' " Annunciazione " della Galleria degli Uffizi, incline verso il venezianismo dei tardi manieristi fiorentini nel ritratto di " Giovanna d'Austria col figlio ", nonostante la ristampa dei tipi bronzineschi. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVANNI BALDUCCI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Seguace del Naldini, riflette, come questi, aspetti dell'arte di Andrea del Sarto, del Pontormo, del Bronzino, nelle pitture della chiesa dei Pretoni a Firenze, povere di carattere, incerte. - Qualche riflesso di Raffaello nella migliore di esse: la " Pesca miracolosa ". - Maniera volgare ed enfatica delle pitture nella chiesa di San Giovanni de' Fiorentini a Napoli. - CATALOGO DELLE OPERE.

GREGORIO PAGANI.

L'OPERA: Bronzinesco compositore di carte colorate nei due quadretti della Galleria degli Uffizi, ove si riflette la tendenza a un effetto più vivace di quello del Bronzino, improprio anzi alle forme cristalline dell'aristocratico pittore. - CATALOGO DELLE OPERE.

ALESSANDRO ALLORI.

1535 — Nasce a Firenze, probabilmente il 31 maggio, come risulta dall'atto di battesimo: « Martedì adì p.° di giugno 1535. Alexandro et Lorenzo di Christofano di Lorenzo spadaio, popolo di San Christofano, nato adì 31 hore 12 1/2 » (Furno, *La vita e le rime di A. Bronzino*, 1912, pag. 34). La data di nascita comunemente indicata è, per altro, il 3 maggio.

1540 — Perde il padre a cinque anni, ed è allevato dal Bronzino, amico di suo padre, ma non suo zio come si era detto dal Borghini (*Il Riposo*, ed. 1787, III, 205) e dal Baldinucci (*Notizie de' professori del disegno*, ed. Ranalli, 1845-47, III, 520; cfr., per la questione, Furno, op. cit., pagg. 28 e 29). Dal Bronzino, l'Allori apprese i precetti dell'arte; e ne assunse il soprannome (cfr. anche Vasari, *Le Vite*, ed. Milanesi, VII, 1881, pag. 606).

1549, 31 agosto — Pagamento a « Sandrino di Tofano pittore », cioè all'Allori, dei fregi per gli arazzi con *Storie di Giuseppe*, oggi in gran parte in Palazzo Vecchio, nella Sala dei Dugento, quasi tutti su cartone del Bronzino. Altri pagamenti per lo

stesso lavoro, il 19 aprile 1550 e l'11 febbraio 1553 (GEISENHEIMER, *Gli arazzi nella Sala dei Dugento*, ecc., in *Bollettino d'Arte*, III, 1909, pag. 143, n. 1).

1552 — A diciassette anni dipinge una tavola, oggi perduta, per Alessandro di Chiarissimo Medici (BORGHINI, op. cit., III, 205, e GAMBA, *A proposito di Al. Allori e di un suo ritratto*, in *Rivista del R. Ist. di Archeologia e Storia dell'Arte*, I, 1929, pag. 265. Dal prospetto cronologico che accompagna l'articolo del Gamba, derivano, quando non vi sia altra indicazione, tutte le notizie che seguono):

1554 — Va a Roma, e vi resta alcuni anni, eseguendovi varî ritratti ricordati dalle fonti (BORGHINI, op. cit., III, 206; BALDINUCCI, op. cit., X, 171).

1559, 29 dicembre — Scrive da Roma a Cosimo I chiedendogli una presentazione per papa Pio IV, al quale vorrebbe fare il ritratto (GAYE, *Carteggio inedito*, III, 1840, pag. 23, numero XXVII).

1560 — Torna da Roma e dipinge la cappella Montauto all'Annunciata (BALDINUCCI, op. cit., III, 520. La data 1582, ibid., pag. 173, attribuita a questi affreschi potrebbe riferirsi al loro compimento).

— — *Deposizione dalla Croce* oggi nel Museo di S. Croce.

1564 — Partecipa con un quadro all'apparato nelle esequie di Michelangelo (VASARI, op. cit., VII, 307-8).

1565 — Lavora nell'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria (VASARI, op. cit., VII, 607 e VIII, 617; BOTTARI, *Raccolta di lettere*, 1822, I, 194).

1565, 26 settembre — È iscritto nell'Accademia Fiorentina, già degli Umidi (FURNO, op. cit., pag. 35).

1565 — Comincia a scrivere il *Dialogo sopra l'arte di disegnare le figure* (cfr. il *Dialogo* stesso, Firenze, Bibl. Nazionale, Pal. E. B., 16, 4 a carte 39ª).

1567, 30 novembre — Commissione « a M.r Agniolo bronzini e lessandro allori suo allievo » della *Trinità* nella cappella dei Pittori presso la SS. Annunziata. L'Allori vi lavorò dal 26

marzo al 20 settembre 1571 (Geisenheimer, *Di alcune pitture fiorentine*, ecc., in *Arte e Storia*, XXVI, 1907, n. 3, pagina 18 e segg.).

1570-71 — *Pesca delle perle* e *Convito di Cleopatra* nello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio.

1570-72 — Tavole di soggetto mitologico già nella villa di Alessandro Salviati al Ponte alla Badia, poi presso l'antiquario Gagliardi che le vendè nel 1908.

1571, 8 ottobre — Da una lettera indirizzata a Roma al segretario del card. Ferdinando de' Medici, si sa che l'Allori doveva eseguire per lui due quadretti (Gaye, op. cit., III, 302, num. CCLXXIV).

1572 — Tavola con grottesche e scenette su fondo oro, forse cielo di letto, oggi a Firenze, nel Bargello.

1573 — Alla morte del Bronzino, compone un epitafio e legge l'orazione funebre nell'Accademia del Disegno (Furno, op. cit., pag. 56).

1574 — Tavola dei *Martiri* all'altare Pitti in S. Spirito.

1575 — *La Samaritana* all'altare Bracci in S. Maria Novella e *Madonna e Sante* per la cappella delle donne nell'ospedale di S. Maria Nuova, oggi nella Galleria dell'Accademia. Nello stesso ospedale si trovavano anche altre opere dell'Allori, oggi non più esistenti, eseguite negli anni successivi, fino al 1581 (cfr. Geisenheimer, *Le pitture di Al. Allori nel refettorio di Santa Maria Novella*, in *Rivista d'Arte*, III, 1905, pag. 93 e segg.; Bagnesi, *Al. Allori e lo Spedale di S. Maria Nuova*, vol. IX, 1916-18, pag. 253).

1576, 23 ottobre — Il nome dell'Allori compare per la prima volta negli atti della Manifattura degli Arazzi, istituita in Firenze da Cosimo I (Conti, *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi*, ecc., 1875, pag. 54).

1577 — *Cristo e l'Adultera* all'altare Cini in S. Spirito. Data della cappella Gaddi in S. Maria Novella, di cui l'Allori dipinse la volta.

1577-79 — Pagamenti per la *Deposizione* in S. Egidio (BAGNESI, op. cit., pagg. 259-260). Il quadro porta la data 1578.

1578, 27 novembre — In una lettera diretta al segretario granducale Antonio Serguidi, a Poggio a Caiano, parla di due ritratti, delle principesse Anna e Leonora, che ha in lavoro. (GAYE, op. cit., III, 429, n. CCCLXVIII).

1579, 1 marzo — Affitto all'Allori, da parte dello Spedalingo di S. Maria Nuova, di un pezzo di terra presso Peretola. Viene poi riconfermato il 16 febbraio 1598. Il BAGNESI (op. cit., pagg. 268-69), riportando queste notizie, non avverte se lo stile della data sia quello fiorentino, nel qual caso esse andrebbero riferite all'anno seguente.

1579, 27 giugno — Comincia il *Libro di ricordi* dell'Allori che durerà fino al 20 ottobre 1584. L'originale si trova nell'Archivio di casa Gerini, ma pubblicato dal SUPINO (*I ricordi di Alessandro Allori*, Firenze, 1908). Vi sono minutamente indicati i pagamenti, all'Allori e ai suoi collaboratori, delle numerose opere condotte in questi anni, compresi gli arazzi. Ne riassumiamo le notizie principali.

1579 — *Annunciazione* per la chiesa di Monte Domini, ora all'Accademia.

1579, 25 gennaio — 1580, 14 ottobre — Cappella del Palazzo Salviati, poi Pasquali da Cepparello, oggi sede del Credito Toscano. Nello stesso palazzo dipingerà ancora, nel 1582, la Grotta, la loggia con soggetti tolti dall'*Odissea*, ecc.

1579, 20 giugno — Ultimo pagamento per gli arazzi con la *Favola di Latona* (uno a Firenze, Museo Nazionale, l'altro al Museo Bardini).

1579, 30 giugno — 1582, 18 settembre — Nei mesi dell'estate conduce gli affreschi nel Salone della villa di Poggio a Caiano.

1579, 12 dicembre; 1881, 14 maggio — Cappella di S. Giovanni Gualberto nella Badia di Passignano presso Firenze (disegno architettonico, affreschi, tavola d'altare).

1580 — Muoiono in quest'anno varî famigliari dell'Allori, il 10 luglio suo suocero Donato Serbaldesi; il 4 agosto sua ma-

dre, Dianora di Francesco Sofforroni, di 76 anni circa; il 27 agosto un figlioletto, Angelo, di pochi mesi (*Ricordi*, ed. Supino, pag. 9).

1581 — Fregio con *Storie dei Centauri e Lapiti* per la casa di Giovanni Benci. Non se ne hanno altre notizie.

1581 — *Resurrezione* per Niccolò da Poggibonsi, oggi nel Carmine, a Pisa.

1581, 22 settembre — Conto e saldo con Lodovico Buti, Giovanni Bizzelli, Giovan Maria Butteri, e Alessandro Pieroni, per la decorazione del braccio Est della Galleria degli Uffizi.

1581, 28 ottobre — Va a Roma per dipingere una loggia nella villa del card. Ferdinando de' Medici. L'opera non fu compiuta, e l'Allori tornò da Roma il 1 dicembre. Forse è di questo tempo il ritratto del cardinale, oggi a Firenze, Museo Mediceo.

1582 — *Cenacoli*, per la Badia di Astino, oggi nella Pinacoteca di Bergamo, e a Firenze, nel convento del Carmine (Geisenheimer, *Due cenacoli di A. Allori*, in *Rivista d'Arte*, IV, 1906, pag. 43).

Tavola con *S. Pietro in Vincoli* nella chiesa di Castelfranco di Sotto (Pisa).

1582, 17 settembre — *Madonna col Figlio e Santi* per la famiglia Ricci, nella chiesa di Pozzolatico (Firenze).

1583 — *Sacrificio d'Isacco* in S. Niccolò.

1583, 30 marzo — 1586, 30 agosto — Pagamenti dei cartoni per arazzi con *Storie della Vergine* destinati a S. Maria Maggiore a Bergamo, dove tuttora si trovano (Conti, op. cit., pag. 90; Geisenheimer, *Arazzi fiorentini a Bergamo*, in *Rassegna d'Arte*, VII, 1907, pag. 122).

1583, 2 aprile — Ultimo pagamento dei quattro cartoni per gli arazzi con la *Storia di Paride* (non se ne hanno più notizie, Supino, *Ricordi dell'Allori*, pag. 19).

1584 — *Madonna col Bambino, Angeli e Santi* per il card. de' Medici, da esso offerta al card. Montalto, oggi a Madrid, Prado.

Cenacolo e *Miracolo della Manna* nel Refettorio del convento di S. Maria Novella, compiuti, però, solo nel 1597. È forse di questo tempo anche la lunetta col *Trasporto del corpo di Cristo* nel chiostro grande, terminata da G. M. Butteri.

1585, 13 gennaio — Compra una casa dall'ospedale di S. Maria Nuova (Bagnesi, op. cit., ma confronta l'osservazione alle notizie del 1 marzo 1579).

Arazzi (sei pezzi) con la *Storia di Fetonte*, oggi nelle Gallerie fiorentine Pitti, Uffizi e d'Arte Moderna, tranne uno nei magazzini delle medesime (Geisenheimer, art. cit., in *Rivista d'Arte*, III, 1905, pag. 99, n. 1).

Tavola con la *Vergine in gloria* nella chiesa di Olmi in Mugello e ritratto di Bianca Cappello, già nello stesso luogo, oggi nella Galleria degli Uffizi.

1586, 29 luglio — Pagamento di tre ritratti d'antenati di casa Medici per la Galleria Granducale, forse alcuni oggi al Museo Mediceo (Furno, op. cit., pag. 109-10). In quest'anno prepara anche cartoni per arazzi, di cui tre con la *Storia di Niobe* (Conti, op. cit., pag. 56). Non se ne hanno notizie.

1587, 6 maggio — Prepara i cartoni per i quattro arazzi con la *Storia di Bacco*; oggi non se ne hanno notizie. Per un ritratto di *Bianca Cappello*, di questo tempo, cfr. Furno, op. cit., pag. 110.

1587 — Sono circa di questo momento gli affreschi con *Storie della vita di Gesù*, e la tavola con *Cristo e la Cananea* in S. Giovannino degli Scolopi.

1588 — *Martirio di S. Caterina* in S. Niccolò. Data della cappella Niccolini in S. Croce, con due tavole incompiute dell'Allori, e della cappella Salviati in S. Marco.

Dipinge nell'apparato per le nozze di Ferdinando III con Cristina di Lorena (Schaeffer, art. in Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon*, I, 320 e v. per altre opere contemporanee, oggi perdute, Furno, op. cit., pag. 111).

1588, 24 novembre — Ha in lavoro gli arazzi con *Storie dei Lapiti e Centauri*, compiuti poi nel 1590 (Conti, op. cit., pag 57).

oggi in gran parte nel Gab. di Disegni e stampe presso la Galleria degli Uffizi.

1589, 26 luglio — Commissione dei cartoni d'arazzo con la *Guerra del Portogallo* (Ibid., pag. 57).

Conduce varî restauri in Palazzo Vecchio (LENSI, *Palazzo Vecchio*, 1929, pagg. 136 e 255).

1590 — Compie il *Dialogo sopra l'arte del disegnare le figure*, e *Noli me tangere* oggi presso il conte Volpi di Misurata, a Roma.

1591 — *Battesimo di Cristo*, da poco tempo collocato nel Battistero di Firenze.

1592 — Data di varie tavole d'altare: il *S. Giacinto* in S. Maria Novella, il *Martirio di San Giacomo* nel Cappellone degli Spagnuoli, la *Presentazione al tempio* nel Duomo di Lucca.

1592, 17 luglio — Succede all'Ammannati nell'ufficio d'architetto dell'opera di S. Maria del Fiore (*Rivista d'Arte*, IX, 1916, pag. 36, n. 2).

1592-1600 — Dà, probabilmente, il disegno e dirige i lavori della facciata della chiesa di S. Agata, in via S. Gallo, e ne dipinge la tavola d'altare con *Le Nozze di Cana* oggi nei Magazzini degli Uffizi (DE RUBERTIS, *Le Nozze di Cana di Al. Allori*, in *Rivista d'Arte*, IX, 1916, pag. 15 e segg.).

1592-1605 — Serie di arazzi coi *Misteri della Passione*, oggi nella Galleria degli Uffizi (GEISENHEIMER, *Di alcuni arazzi nel Duomo di Como*, ecc., in *Rivista d'Arte*, IV, 1906, pag. 114).

1593 — *Incoronazione della Vergine*, già in S. Maria degli Angioli, ora all'Accademia.

Ritratto, oggi perduto, di *Maria d'Antonio Salviati* (CARNESECCHI, *Un ritratto femminile di Al. Allori*, in *Rivista d'Arte*, III, 1905, pag. 17).

1594 — *Resurrezione di Lazzaro* in S. Francesco di Pistoia.

1595 — *Natività della Vergine* in S. Maria Nuova a Cortona.

Paramenti e paliotto donati da Ferdinando I al Pontefice Clemente VIII, oggi in Vaticano (CONTI, op. cit., pag. 106).

1595-1598 — Arazzi con *Storie del Vecchio Testamento* nel Duomo

di Como (GEISENHEIMER, art. cit , in *Riv. d'Arte*, IV, 1906, pagg. 109-111).

1596 — *S. Pietro cammina sulle acque*, nella Galleria degli Uffizi.

Dedica dell'altare con la tavola di *S. Fiacre che guarisce i malati* in S. Spirito.

1597 — Compie il *Miracolo della Manna* nel Refettorio del convento di S. Maria Novella, già commesso fino dal 1584 (GEISENHEIMER, *Le pitture di Al. Allori nel refettorio di S. Maria Novella*, in *Riv. d'Arte*, 1905, pagg. 106 e 108).

1601 — *Sacrificio d'Isacco* nella Galleria degli Uffizi.

1602 — *Natività della Vergine* nella cappella dell'Antella alla SS. Annunziata.

1604 — *Andata al Calvario* nella Galleria Doria, a Roma.

1607, 22 settembre — Muore a Firenze (FURNO, op. cit., pag. 34) ed è sepolto in S. Cristofano in via Calzaiuoli (BALDINUCCI, op. cit., ed. 1771, III, 526). A detta del BALDINUCCI (Ibid.), lascia tre figli: Cristofano, pure pittore, Agnolo e Bastiano, religiosi. [1]

[1] Bibliografia su Alessandro Allori: VASARI G., *Le Vite*, Firenze, 1568 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-81; ed. tedesca, VI vol., a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); BORGHINI R., *Il Riposo*, Firenze, 1584; GUALTEROTTI R., *Descrizione del regale apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena*, ecc., Firenze, 1589; ALLORI A., *Dialogo sopra l'arte del discegnare le figure*, 1590 (inedito, Firenze, R. Bibl. Nazionale, Pal. E. B. 16, 4); BOCCHI F. e CINELLI G., *Le Bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1678; BALDINUCCI F., *Notizie de' professori del disegno*, ecc., Firenze, 1681-1728 (ed. RANALLI, Firenze, 1845-47, T. III. pag. 520); BROCCHI G. M., *Descrizione della provincia del Mugello*, Firenze, 1748; RICHA G., *Notizie storiche delle chiese Fiorentine*, Firenze, 1754-62; RAU F. e RASTRELLI M., *Serie degli uomini i più illustri*, ecc., Firenze, 1773; *L'Etruria pittrice*, Firenze, 1791; LANZI L., *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (III ed., Venezia, 1837-39); BOTTARI G. e TICOZZI S., *Raccolta di lettere*, ecc., Milano, 1822-25; GAYE G., *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1839-40; ROSINI G., *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1839-47 (II ed., ivi, 1848-52); PALAGI G., *Intorno ad un ritratto di Bianca Cappello*, ecc., in *La Nazione*, Firenze, 12 aprile 1871; CONTI C., *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, Firenze, 1875; PINI C. e MILANESI G., *La scrittura di artisti italiani*, Firenze, 1876; DA CORVAIA G., *La Samaritana, affresco di Al. Allori*, in *Arte e Storia*, I, 1882, n. 9, pag. 65; RIGONI C., *Catalogo della R. Galleria degli arazzi*, Firenze-Roma, 1884; BROGI F., *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena, 1897; FURNO A., *La vita e le rime di Agnolo Bronzino*, Pistoia, 1902; CARNESECCHI C., *Un ritratto femminile di Al. Allori*, in *Rivista d'Arte*, III, 1905, pag. 17; GEISENHEIMER H., *Le pitture di Al. Allori nel refettorio di S. Maria Novella*, in *Ibid.*, pag. 93 segg.; ID., *Due cenacoli di Al. Allori*, in *Ibid.*, VI, 1906, pag. 41; ID., *Di alcuni arazzi nel Duomo di Como su cartoni di Al. Allori*,

* * *

Alessandro Allori, prima che fosse impreziosito dal Bronzino, fece il suo *autoritratto*, ora agli Uffizi (fig. 50): la forma è dura, ma a piani larghi, con ombre non forti. La maniera è ancor fuori della corrente bronzinesca. Nessuna ricerca può vedersi di nobiltà; invece una certa arguzia. Berretto e veste sono di verde spento, il fondo è grigio; e in tutto è uno studio d'effetto di luce, cui non resta subordinato il colore qualitativo.

Una delle prime opere di lui è la *Deposizione dalla Croce*, nel Museo di Santa Croce a Firenze, formata da potenti masse plastiche, con un gruppo di figure, che in alto, intorno al Crocifisso, rappresenta il peso maggiore della composizione. La forma derivata dal Bronzino prende nuova turgidezza michelangiolesca; e al senso di forma concorrono il colore, sentito più che dal Bronzino in funzione plastica, e il chiaroscuro intensificato, che cerca di arrivare ai tagli netti di luce. Questi caratteri differenziano dal maestro il fedele seguace, nel senso di un maggiore avvicinamento alla visione secentesca. Il colore ha

---

in *Ibid.*, pag. 109; Id., *Per la storia del culto in S. Giacinto in Firenze*, in *Il Rosario*, XXIV, 1907, n. 469, pag. 18; Id., *Di alcune pitture fiorentine eseguite intorno al 1570*, II, *Gli affreschi nella Cappella dei pittori Vasari Santi di Tito-Al. Allori*, in *Arte e Storia*, XXVI, 1907, febbraio, n. 3-4, pag. 18 e segg.; Id., *Arazzi fiorentini a Bergamo su disegni di Al. Allori*, in *Rassegna d'Arte*, VII, 1907, n. 8, pag. 122 segg.; Schaeffer E., articolo in Thieme-Becker, *Kunstlerlexikon*, T. I, Lipsia, 1907; Supino I. B., *I ricordi di Alessandro Allori*, Firenze, 1908; Geisenheimer H., *Gli arazzi nella Sala dei Dugento a Firenze*, in *Bollettino d'Arte*, III, 1909, pag. 137; Poggi G., *Di alcuni ritratti dei Medici*, in *Rivista d'Arte* VI, 1909, pag. 321 e segg.; De Rubertis A., *Le Nozze di Cana di Al. Allori*, in *Ibid.*, IX, 1916-18, pag. 11; Bagnesi P., *Al. Allori e lo spedale di S. Maria Nuova*, in *Ibid.*, pag. 253, Voss H., *Die Malerei der Spatrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; Giglioli O.H., *Disegni inediti di Al. Allori*, ecc., in *Bollettino d'Arte*, II, Serie II, 1922-23, pag. 498 e segg.; Friedlaender W., *Contributo alla cronologia e all'iconografia di Lodovico Carracci*, in *Cronache d'Arte*, III, 1926, pag. 133; Longhi R., *Un San Tommaso del Velasquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600*, in *Vita Artistica*, II, 1927, pag. 8; Colnaghi D. E., *A dictionary of Florentine painters*, Londra, 1928; Voss H., *Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance*, Monaco, 1928; Göbel H., *Wandteppiche*, II parte; *Die Romanischen Lander*, Lipsia, 1928; Friedlaender W., *Elsheimer oder Al. Allori?*, in *Zeitschrift fur bild. Kunst*, LXII, 1928-29, *Kunstchronik*, pag. 37; Lensi A., *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929; Gamba C., *A proposito di Al. Allori e di un suo ritratto*, in *Rivista del R. Ist. di Archeol. e Storia dell'Arte*, I, 1929, fasc. II, pag. 265; Id., voce « *Allori* » nell'*Enciclopedia Italiana*, vol. II, 1929.

alcune note felici: illividito e fuso nel gruppo delle Marie, nel corpo di Cristo, nel lenzuolo azzurrognolo.

Insieme con il *Cristo deposto* del Museo di Santa Croce, la prima manifestazione del pittore a Firenze è nella tavola d'altare della cappella Montauto alla SS. Annunziata, con il *Giudizio Finale*, e negli affreschi delle pareti della cappella stessa:

Fig. 50 — Firenze, Galleria Uffizi.
Alessandro Allori: *Autoritratto*.
(Fot. Brogi).

a sinistra *Gesù Cristo che predica nel tempio* (fig. 51); a destra, la *Cacciata dei mercanti* (fig. 52). Nella *Deposizione* di Santa Croce, il gigantismo michelangiolesco si esprime attraverso un movimento di masse plastiche e coloristiche del tutto eccezionale nell'arte dell'Allori, per istile e per intensità, mentre la derivazione da Michelangelo, nella tavola della SS. Annunziata, appare tanto accurata nella riproduzione dei motivi, quanto fredda. Alcune figure del *Giudizio* della Sistina son ripetute in

una tonalità fosca e annerita, senza colore; un chiaroscuro ghiacciato si stende sulla superficie delle forme, sostituendo, al modo bronzinesco, il movimento chiaroscurale di Michelangelo. Anche negli affreschi laterali, ad esempio nella *Predica* il colore, là ove esiste e si stacca dai toni neutri diffusi, è indebolito, come il chiaroscuro, e tutto cade nella monotonia, persino i ritratti, che si vedon mescolati con le altre figure, e sono scialbi e piatti, senza convinzione, senza interesse.

Così nell'affresco della *Cacciata dei mercanti* la ricerca del movimento è del tutto fallita: si cerca un effetto di scuro su chiaro per i primi piani; intenzione scenografica senza risultato scenografico. I gesti rivolti in direzione opposte restano insignificanti, e non riescono ad animare l'impassibile parete.

Fortunatamente a questo periodo di impressioni dirette a Michelangelo un altro ne segue in cui prevale la tendenza verso l'impreziosimento dovuto agl'influssi crescenti del Bronzino.

Troviamo questi influssi ben ribaditi a Palazzo Vecchio, nello studiolo di Francesco I, firmato dall'artista (1570-1571). La *Pesca delle perle* (fig. 53) è una pittura deliziosa, di una squisita finezza. Una tonalità chiara mette in evidenza il bel disegno accademico, le delicatezze coloristiche, i lievi passaggi chiaroscurali. Il mare è di un freddo e solido verde-azzurro, e il cielo è arrossato dall'aurora. In confronto col Bronzino, nella tradizione del quale quest'opera si mette schiettamente, si nota più sforzo d'unificare il colore, di trasportare le singole note coloristiche in una tonalità generale. Il soggetto fiabesco è quanto mai adatto alle preziose figure: la forma michelangiolesca e anche i muscoli e gli scorci sono materia di fiaba, come gelati in un sogno cristallino. Ogni cosa ha il valore delle acconciature delle donne, delle conchiglie e delle perle.

Nell'ovale dello studiolo rappresentante il *Banchetto di Cleopatra* (fig. 54), l'artista si è proposto l'effetto d'un ambiente notturno e di una mensa illuminata dalla luce di rade torce. Gran parte della composizione è oscura, e soltanto brevi chia-

Fig. 51 — Firenze, SS. Annunziata. Alessandro Allori: *Disputa di Gesù nel tempio.*
(Fot. Brogi).

Fig. 52 — Firenze, Chiesa della SS. Annunziata.
Alessandro Allori: *Cacciata dei Mercanti dal Tempio.*
(Fot. Brogi).

rori si riflettono sulle figure. Non si poteva osare di più per ottenere un effetto luministico, ma la forma è così disegnata e concepita particolaristicamente, come se veduta in lume diffuso,

Fig. 53 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Alessandro Allori: *Pesca delle perle.*
(Fot. Alinari).

e nei punti non oscuri c'è qualità di colore e non luce. Davanti a quest'opera, notevole per le sue intenzioni, ma nella realtà meno schietta della *Pesca delle perle,* si prova il desiderio di ve-

dere, invece dell'oscurità inerte, le nitide architetture grige del Bronzino e il suo colore puro.

Ai quadretti dello studiolo può avvicinarsi la tavola d'altare a Santo Spirito, rappresentante l'*Adultera* (fig. 55), schiettamente derivata dal Bronzino. Una forma levigata e preziosa, un colore che ha la solidità d'uno smalto appaiono in questo quadro, nel cui fondo s'addensano le ombre del Bronzino, per schiarirsi poi in nitidi grigi: in tale oscurità si sente quel tanto di romantico che può permettersi uno spirito cristallino, teorico. Da una finestra in fondo spira un'aria verde, nostalgica, ma senza riflessi, senza conseguenze.

E dall'ombra le forme si liberano pulite come il marmo. Nessun accento drammatico. Logicamente, perfettamente, le due figure dell'Adultera e di Gesù sono messe in un calmo rapporto di simmetria. La figura della donna è la più bella, preziosa anche nel gesto, con le vesti ricche, dorate, un punto di bianco vivo, e qualcosa di più pittoresco che nel Bronzino. È l'accento pittoresco glielo dànno appunto le vesti, circondandola con studiato capriccio, in un modo affine a quello che avrebbe seguito un romantico ancora imbevuto di neoclassicismo, mentre quel nitore, quel marmo colorito, quella forma più piena che nelle pitture del Bronzino, spingono già a pensare a qualcuno dei più preziosi caravaggeschi, eredi della ricchezza coloristica del Caravaggio, e non della sua luce.

A questo momento più nitido, più prossimo all'arte del Bronzino, appartiene la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 56) in Sant'Agostino a Montepulciano. Il Bronzino rivive in quest'opera, che il chiaroscuro anima, dando soavi penombre ai volti, mentre la luce li addolcisce, li affina. Il michelangiolismo della figura di Lazzaro, e dell'uomo che ginocchioni, atterrito, indietreggia guardando al risorto, è attenuato, lustrato; ma, in ogni modo, Alessandro Allori, fors'anche ispirandosi alquanto al Pontormo, riesce ad avvivare, a intenerir le masse marmoree del Bronzino. Il gruppo degli spettatori davanti all'arcone, con teste riflessate

Fig. 54 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Alessandro Allori: *Convito di Cleopatra.*
(Fot. della R. Sovrintendenza fiorentina alle opere d'arte).

da luce, è invero d'una vivezza nuova. Il paese è ispirato a esempi nordici.

Un'altra scena in cui il michelangiolismo passa attraverso i filtri del Bronzino è nell'ancona di Santo Spirito (fig. 57) rappresentante i *Santi Martiri* (1574). Nei filtri resta tutta la passione e tutto il dramma. Di fronte a quest'opera di carattere pittoresco scenografico, ove gli elementi della scenografia son corpi di martiri, vien fatto di pensare all'effetto di scenografia senza colore che il Vasari ha ottenuto con le gelide forme degli Uffizi. C'è qualche cosa di comune: il significato eroico, greco, del nudo umano, come l'aveva espresso Michelangelo, ha qui una conseguenza affine a quella che hanno le masse architettoniche dei Buonarroti nell'architettura degli Uffizi. Tutto ciò si deve, evidentemente, ai filtri del Bronzino, perchè l'Allori, di suo, tende a espressioni meno aristocratiche e cristalline. Anche qui ad esempio, il nero s'insinua in tutti gli interstizi.

Un'altra pala d'altare, in Santa Maria Novella, rappresentante la *Samaritana al pozzo* che fu avvicinata di tempo all'*Adultera* dal Voss, ci sembra di tempo posteriore, benchè in questa opera sia assai stretta la dipendenza dal Bronzino, come si mostra nella forma dura e levigata, nella composizione statica, nel valore astratto della costruzione e dello spazio. Ma le ombre sono molto più dense e invadenti, e tentano d'assorbire i contorni delle figure. La tinta oscura, mezzo di fusione pittorica, copre anche molta parte del fondo. Si ha il dubbio che per questi caratteri si debba mettere la *Samaritana* in un tempo alquanto posteriore a quello dell'*Adultera*.

Vicina all'*Adultera* e alla *Samaritana*, la *Maddalena* nel Museo Stibbert (sala X) a Firenze, è di una forma dura, come di pietra liscia. Come sempre, vi è qualcosa di più pesante che nelle pitture del Bronzino, cui pure il quadro aderisce per il senso formale, per la calma compositiva, per l'espressione solo raccolta nel volto. Se una forma così fosse coperta di luce avremmo qualcosa di prossimo al Caravaggio. Invece non c'è che un'alternanza di

Fig. 55 — Firenze, Chiesa di S. Spirito. Alessandro Allori: *Cristo e l'Adultera.* (Fot. Brogi).

chiari e di scuri, non un effetto di luce; tutto, al contrario, è sordo e spento; il colore è come rientrato in sè stesso, con note cupe. Una quinta scurissima, quasi nera, serve di fondo alla figura, mentre a sinistra si vede un lembo di cielo notturno, azzurro cupo. Il pittore non rinuncia nemmeno qui al suo prediletto particolarismo: il vasetto verde cupo, con piede e coperchio giallo, un pettirosso, alcuni funghi, una tazza bianca posata in terra: come una nostalgia di colore. Anche il cielo notturno, la quinta nera, sono il segno di una malinconica ricerca coloristica.

Nel 1580, Alessandro Allori dipinse la cappelletta di palazzo Salviati, con la tavola dell'altare rappresentante *Gesù in casa di Maria e Maddalena*, attenendosi, come nella delicata *Comunione di S. Maddalena* (fig. 58), alla maniera del Bronzino. Nel cortiletto del Palazzo sono dipinte ad affresco le *Storie d'Ulisse*, le quali occupano le lunette alle estremità delle volticelle; e, nelle volte, si dispongono in una doppia serie di tre. Tra una storia e l'altra son larghe zone di grottesche molto fini, con pezzetti di fondo d'oro, con figurette lunghe ed eleganti, con bei mazzi di frutta. C'è una buona armonia di colore in questi pezzi decorativi, intonata sul viola contro il bianco del fondo. Anche il disegno delle grottesche è bello e non privo di una certa unità. Fra le *Storie d'Ulisse* è notevole sulla volta il *Pugilato con Iro* (fig. 59), e fini sono le grottesche su fondo bianco che adornano tutta una sala (fig. 60). Simili grottesche Alessandro Allori ripetè poi meno nobilmente con l'aiuto de' suoi scolari Butteri, Pieroni, Bizzelli, in alcuni scomparti del primo corridore della Galleria degli Uffizi.

In quell'anno 1581 il pittore era intento alla decorazione di Poggio a Caiano, a continuar quella superba del Pontormo. Vi lavorò attorno dal 1579 al 1582. Sono, come scrive il Gamba, «enfatici e pesanti ma pur solenni affreschi»: nel gran salone sono tre virago cariche di simboli che rappresentano le *Virtù di Casa Medici*, tra cartelle ove par s'eserciti il genio dell'archi-

Fig. 56 — Montepulciano, Chiesa di S. Agostino.
Alessandro Allori: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Fot. Alinari).

tetto Buontalenti tra festoni di frutta che piombano all'ingiù e ricadono formando mensola in basso, con fanciulli che si stringono a tutto quel verde e a quelle frutta da terra promessa. Nella lunetta del Salone, con *Pomona* e altre divinità campestri, si sente che il pittore lavora accanto all'opera del Pontormo, e pur mantenendosi fedele al Bronzino nel disporre gruppi torniti di divinità sopra la verde siepe del fondo, si studia di conformarsi allo spirito del Pontormo. Quanto tuttavia egli rimanga lontano dall'agilità e dalla leggerezza della linea pontormesca è dimostrato dal gruppo delle due donne a sinistra, ove lo slancio aereo di quelle del Carrucci diventa faticoso acrobatismo. Il *Banchetto di Siface* (fig. 61) nella villa stessa rievoca le forme del Bronzino in un ambiente più aperto, alleggerito dal chiaro fondo di paese che si vede traverso un ampio colonnato. E lo slancio delle colonne, tra cui sorgono bianchi steli di statue, la sottigliezza del paese sotto il cielo striato di nuvole, s'accordano con la composizione festosa, col movimento delle figure che s'aggirano nello spazio, dai venditori roteanti in primo piano attorno i cesti ricolmi, alle ancelle e ai servi che portano le vivande e sembran seguire a danza una cadenza musicale. Ne risulta un insieme frastagliato e capriccioso, che attenua il peso e la durezza delle forme bronzinesche, e si conclude in un effetto di decorativa ricchezza.

Più tardi nella *Caduta della Manna* (fig. 62), nell'ex refettorio di Santa Maria Novella, firmata e datata 1597, il pittore «rinnova alquanto il proprio stile ingentilendo, con un più diretto studio dal vero, le forme e addolcendo il colorito, che diviene da allora sempre più succoso, fuso e vario, come per qualche impressione dell'arte di Paolo Veronese, forse attraverso il Ligozzi». Così scrive Carlo Gamba, che osserva: «Quando poi dietro le severe riforme del Concilio di Trento, il nudo nelle chiese non fu più tollerato e il disegno accademico dovette cedere il cambio al colorismo eclettico; quand'anche a Firenze si credette

Fig. 57 — Firenze, Chiesa di S. Spirito.
Alessandro Allori: *Santi Martiri.*
(Fot. Brogi).

d'introdurre la luminosità correggesca per mezzo dell'iridescente Baroccio e la densità cromatica veneziana per mezzo del cupo e opaco Passignano, l'Allori tentò difendere la tradizione fio-

Fig. 58 — Firenze, Palazzo Salviati (Banco di Roma), Cappella.
Alessandro Allori: *Comunione di S. Maria Maddalena.*
(Fot. per gentilezza del Conte Gamba).

rentina, anche contro il figlio Cristofano, che passava al campo opposto ». Queste osservazioni sono giuste; ma in ogni modo stette davanti alla mente dell'Allori la composizione delle figure a scalea della *Sommersione dell'esercito di Faraone* del Bronzino. Del resto, la Controriforma non riuscì a sopprimere le abitu-

dini artistiche, e, come già nel Bronzino, così in Alessandro Allori, i nudi sono torniti, pieni di grazia. Dappertutto, quando le opere d'arte hanno un significato specialmente decorativo, il nudo continua a trionfare su per le pareti e per le volte, come si vede in questa *Caduta della manna*, sebbene dipinta per un refettorio di monaci. Se la finezza del colore segna un momento

Fig. 59 — Firenze, Palazzo Salviati (Banco di Roma).
Alessandro Allori: *Scena dell' «Odissea»*.
(Fot. per gentilezza del Conte Gamba).

d'evoluzione nell'arte dell'Allori, l'affresco resta incluso nella tradizione cinquecentesca toscana, senza alcuno di quei tentativi che spesso turbano e offuscano la visione dell'artista nelle opere su tela. Qualche rapporto con le pitture tarde, per esempio con la *Natività di Maria* nella SS. Annunziata (fig. 63), si può vedere nelle forme più esili e in certi tipi di donne diventate faccendiere, sentite in un modo più domestico, e quasi fiammingo, ad esempio nella figura di donna a destra, che forma contrasto con le pose accademiche, e tuttavia ingentilite, delle

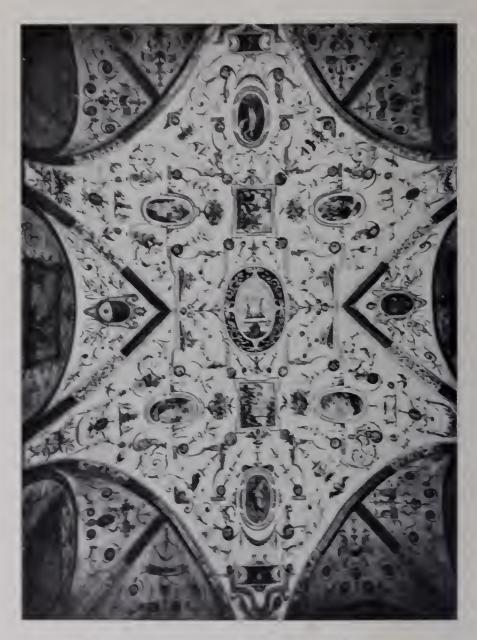



Fig. [illegible] — Firenze. Palazzo Salviati (Bagno di Roma).
Alessandro Allori: Soffitto a grottesche.
(Fot. per gentilezza del Conte Gamba).

belle figure femminili a sinistra in basso, degne quasi di un Salviati. Mosè e i personaggi che lo circondano nel fondo sono visti in una forma leggiera, a piani semplici di colore affini a quelli di Andrea del Sarto. Una figura d'uomo a destra, che trasporta un trave, ha forme sottili, alleggerite da piani d'ombra, e colori rosei. Proprio questo modo di risolvere, nell'affresco, il problema

Fig. 61 — Firenze, Poggio a Caiano, Villa reale, salone.
Alessandro Allori: *Il festino di Siface a Scipione.*
(Fot. Alinari).

del colore (cioè valendosi di chiarezza nella tonalità, e di piani più semplici, meno chiaroscurati), dà a quest'opera un'aria prettamente cinquecentesca, antiquata per la fine del secolo, e ne spiega anche la compostezza e la raffinatezza. Il colore è tuttavia più frammentario che in un Andrea del Sarto o in un Pontormo, senza giusto senso spaziale, tanto che i secondi piani saltano avanti ai primi. È bella la mensa con i suoi molteplici chiarori, e non mancano altri bei pezzi di colore, ma un gusto accademico

men fino informa le due parti basse dell'affresco, che un tempo erano ai lati dell'*Ultima cena* (fig. 64), della grande tela che ornava in basso l'affresco suddetto. Ha forma rettangolare con due semicerchi sporgenti ai lati, occupati dalle due estreme figure della mensa. L'effetto di questa pittura a olio è assai diverso da quello dell'affresco: il colore è molto scuro, la forma più pesante, il

Fig. 62 — Firenze, Chiesa di S. Maria Novella, ex refettorio.
Alessandro Allori: *La caduta della manna.*
(Fot. Alinari).

senso dello spazio più definito, la varietà dei piani maggiore, e l'insieme che ne risulta è anche molto inferiore a quello dell'affresco. Se vi apparisse una luce secentesca, tutto sarebbe ben predisposto per essa: l'ambiente, le forme ricche di piani, desiderose di movimento. Ma la luce non c'è. Il mezzo pittorico del quadro a olio è qui, come spesso altrove, l'oscuramento: il grigio del fondo architettonico, del pavimento, di ogni ombra: grigio che cade anche come pulviscolo sopra ogni colore, senza però che le forme si appiattiscano. E tuttavia, se il pittore non sa

Fig. [illegible]3 — Firenze, Chiesa della SS. Annunziata.
Alessandro Allori: Nascita della Vergine.
Fot. Brogi.

arrivare a un effetto positivo, sono interessanti le sue ricerche e le sue intenzioni: molte cose restano sospese e solo tentate. Nonostante la fedeltà al Bronzino, se pure non sia meglio dire a causa di essa, l'Allori è una tipica personalità di passaggio.

Le forme si appiattiscono nella *Visione di San Giacinto* (figura 65), sull'ultimo altare a sinistra di Santa Maria Novella, ove la composizione riempie tutto il campo mantenendo un piano solo, e il colore puro si distingue di nota in nota, per essere il fondo oscuro. Il quadro fu eseguito nel 1596, e pur trova riscontro nella *Natività di Maria* del 1602, alla SS. Annunziata di Firenze. Tutto il colore ha un fondo assai oscuro, certo anche oscurato, e moltissimi particolari risentono del gusto fiammingo. Si ricerca dal pittore di rendere intima la scena contro la tradizione michelangiolesca. L'età tarda si sente in questo, come nella composizione piana, senza profondità, e nell'effetto coloristico che non riesce a esprimersi.

In questa tarda opera appare la rinuncia alla forma accademica a vantaggio di una trasformazione plastica e compositiva tentata non senza un'intenzione cromatica, sebbene, come in generale nelle opere tarde dell'Allori, l'effetto coloristico complessivo sia straordinariamente monotono e oscuro. Al colore qualitativo egli cercò intensamente di sostituire un colore di significato diverso, capace di rappresentar in rapporto l'ambiente e le forme singole. Tentò di giungere a questo con l'oscurità del colore, che resta però intralciato da elementi contrari. Il problema della luce e dell'ombra doveva essere risolto, per la via concepita teoricamente dagli ultimi cinquecentisti, soltanto nel Seicento. Ma nelle ultime opere può anche notarsi il sopravvento di Cristoforo Allori sull'arte paterna: il vecchio stanco non ebbe più forza di resistere alle nuove idee che avanzavano col nuovo secolo.

Ricordo infine del nobile artista, di cui si vede il ritratto giovanile agli Uffizi (fig. cit. 50), è, nel Seminario di Venezia, il ritrattino di *Lucrezia Minerbetta* (fig. 66), morta a tre anni nel 1580. Tiene nella destra una serpe, simbolo del male che la con-

Fig. 64 — Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Sagrestia. Alessandro Allori: *Il Cenacolo.*
(Fot. Alinari).

Fig. 65 — Firenze, Chiesa di S. M. Novella.
Alessandro Allori: *Apparizione della Madonna a S. Giacinto.*
(Fot. Alinari).

dusse alla tomba in tenera età: il colore della figurina è freddo, il disegno un po' duro; ma il pittore seppe ottenere abilmente un grazioso effetto col rosso corallo degli ornamenti al collo, ai polsi, ai capelli, e con la sopravveste, rossa come il corallo, chiusa da rossi bottoncini.

Fig. 66 — Venezia, Seminario
Alessandro Allori: *Lucrezia Minerbetta de' Medici.*
(Fot. Anderson).

Invece il ritratto di *Torquato Tasso* (fig. 67) è quasi senza colore, con passaggi sottili da un livido tono d'ombra a un livido tono di luce. Non è nella maniera del Bronzino il fine, nobile ritratto, con la collaretta bianca, il vestito nero, su fondo bruno rossastro. Così nell'altro di *Caterina Soderini Ginòri* (fig. 68) par che il pittore si sia ispirato, nel taglio della grandiosa figura, a Sebastiano del Piombo.

Nonostante il gusto pittorico dell'Allori, che si rileva in particolare negli elementi di natura morta, alla fine dei suoi giorni egli ricerca l'effetto pittorico per mezzo dell'oscuramento, del sacrificio del colore a un tono generale marrone bruciato, e di qual-

Fig. 67 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Alessandro Allori: *Torquato Tasso.*
(Fot. Brogi).

che colpo di luce. Così nelle *Nozze di Cana* all'Accademia di Belle Arti a Firenze, mentre nel *San Fiacre che guarisce i malati* (fig. 69) a Santo Spirito l'Allori mostra di tendere verso unità pittorica coprendo di nebbiolina il paese, e lasciando tuttavia in primo piano note dense e vivide di colore. Così nel *Noli me tangere* della collezione del Conte Volpi di Misurata (fig. 70), Cristo e la Maddalena, «circonfusi di luce vespertina, spiccano

sul fondo cupo d'un classico giardino con archi e alberi contro il chiarore del cielo » (Gamba).

Nell'*Assunzione di Maria* in Santa Croce, il nero vorrebbe

Fig. 68 — Firenze, Palazzo Ginori.
Alessandro Allori: Ritratto di *Caterina Soderini Ginori*.
(Fot. per gentilezza del Conte Gamba).

far le spese di tutto l'effetto pittorico. Come bitume occupa tutti gli interstizi. Sotto la Vergine c'è un gran nero, una grotta di buio, che fa pensare a una coscienza oscura da cui escano i primi fantasmi nuovi. Punti di luce in contrasto col buio indi-

Fig. 69 — Firenze, Chiesa di S. Spirito.
Alessandro Allori: *S. Fiacre risana gli infermi.*
(Fot. Brogi).

cano i gesti di movimento delle figure: il colore si fa più solido e ardito, la forma più sommaria, più smilza, vicina al gusto del Seicento.

In generale, le tarde composizioni sono affollate, senza rea-

Fig. [illegible] — Roma, Coll. del Conte Volpi di Misurata.
Alessandro Allori. *Noli me tangere.*
(Fot. per gentilezza del Conte Gamba)

lizzazione spaziale. Nell'*Incoronazione di Maria* in Santa Croce, ad esempio, la composizione manca di spazio, e le figure sembrano farsi un po' largo con movimenti di braccia e di gambe. C'è tuttavia un tentativo illogico di dar impressione di spazio: figure che guardano verso la Vergine quasi apparisse a grande distanza, mentre Elia sopra un nuvolone è a pochi centimetri

d'altezza. Una figura caduta si protegge gli occhi col braccio come se un improvviso fulgore l'avesse rovesciata a terra e l'accecasse, mentre non c'è alcun effetto di luce. Tutti motivi cerebralistici.

Ad un tempo si trova molto Seicento nella resa dell'episodio, nell'amor delle cose, nella ricerca d'intimità, nella riduzione delle scene sacre a scene di genere. Alla forma bronziniana, che egli riflette più greve, senz'effetto di luce, un po' sorda e spenta, col colore come rientrato in sè stesso, con note cupe, con un chiaroscuro intenso che toglie nitore, Alessandro Allori unisce un'accuratezza in molti particolari, che lo rivela pieno d'amore per l'arte sua. Da vecchio, nel *Sacrifizio d'Isacco*, agli Uffizi, si segna così: *Alessandro Bronzino Allori, ch'altro diletto ch'imparar non provo.* Aveva 66 anni. Un anno dopo, nella *Natività della Madonna* (fig. cit. 63) all'Annunziata, dopo essersi indugiato a riprodurre con ogni zelo e diligenza oggetti domestici e ornamentali muliebri, così sottoscrive: « Bronzinus Allorius dum pingebat melius lineare non potuit ». Così sino alla vecchiaia Alessandro Allori insistette con i segni e con i colori per raggiungere forme più progredite e nuove.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Arezzo, Confraternita della Misericordia: *Cristo e la Maddalena* (datato 1584).

Bergamo, Accademia Carrara: *Cenacolo* (datato 1582, dalla Badia di Astino).

— Chiesa di S. Maria Maggiore: Arazzi con i *Misteri della Vergine* (nove pezzi, fot. Taramelli).

Budapest, Museo di Belle Arti, n. 250: *Cristo deposto* (fot. Bard).

Castelfranco di Sotto (Pisa), Pieve: *San Pietro in vincoli* (1582).

Chantilly, Museo Condé: *Sacra Famiglia*.

Città di Castello, Galleria Mancini: *Gruppo di amorini che scherzano* (già attr. al Parmigianino, fot. Alinari 5365).

Colle di Buggiano (Pistoia), Pieve: *Predicazione di San Giovanni* (G. CIPRIANI, *Il cuore della Valdinievole*, Borgo a Buggiano, 1908, pag. 128).

Como, Duomo: Arazzi con *Storie del Vecchio Testamento* (cinque pezzi).

Cortona, Chiesa di S. Agostino: *Madonna della Cintola*.

— Chiesa di S. Maria Nuova: *Natività della Vergine* (1595).

Dicomano (Firenze), Pieve di S. Maria: *Natività* (1598).

Fiesole (Firenze), Duomo, sagrestia: *S. Romolo battezza i Fiesolani* (fot. Brogi 7763).

Firenze, Chiesa di S. Agata: *Storiette* nell'abside.

— SS. Annunziata, Cappella Montauto: Affreschi e quadro d'altare (1560).

— — *Natività di Maria* (1602).

— — Cappella dei Pittori: *S. Trinità* (affresco iniziato dal Bronzino, circa 1571).

— Battistero: *Battesimo di Cristo* (1591).

Firenze, Chiesa del Carmine: *Cenacolo* (1581-82).
— Chiesa di S. Croce, Cappella Niccolini: *Assunzione.*
— — *Incoronazione della Vergine.*
— Chiesa di S. Egidio: *Deposizione dalla Croce* (iniziata nel 1578).
— Chiesa di S. Giovannino degli Scolopi: *Cristo e la Cananea.*
— — Affreschi con *Storie della vita di Gesù* (in alto, tra i pilastri del secondo ordine).
— Chiesa di S. Marco, Cappella Salviati: Affreschi della cupola (la maggior parte sono del Riccetti).
— — *Discesa al Limbo* (1588).
— Chiesa di S. Maria Maggiore, Cappella Carnesecchi: Disegno generale (BORGHINI, ed. 1787, III, 213).
— Chiesa di S. Maria Novella: *Visione di S. Giacinto* (1596).
— — La *Samaritana.*
— — Volta della cappella Gaddi (1577).
— — Sagrestia: *Ultima Cena.*
— — Convento, ex Refettorio: *Miracolo della Manna* (affresco, 1597).
Il *Cenacolo* su tela, che stava in mezzo ad esso, fu tolto per riporre in luce l'affresco trecentesco sottostante).
— — Chiostro grande: Affreschi vari nelle lunette.
— — Cappella degli Spagnoli: *Martirio di S. Giacomo* (1592).
— Chiesa di S. Niccolò: *Sacrificio d'Isacco.*
— — *Martirio di Santa Caterina.*
— Chiesa di S. Spirito: *Cristo e l'Adultera.*
— — I *Santi Martiri.* (1574).
— — Sagrestia: *S. Fiacre guarisce malati* (1596).
— Confraternita di S. Pier Maggiore: *Annunciazione.*
— Galleria dell'Accademia, n. 8662: *Annunciazione.*
— — n. 760: *Nozze di Cana* (già nella chiesa di S. Agata).
— — n. 3171: *Incoronazione.*
— — n. 3182: *La Vergine con le personificazioni della « Vita attiva e contemplativa »* (1575, da S. Maria Nuova).
— — n. 8014, 8015, 8016, 8026: *Storiette bibliche,* parte della predella della *Deposizione* nel Museo di S. Croce.
— Galleria d'Arte Moderna (Pal. Pitti): Arazzo con *Storie di Fetonte.*
— Galleria Corsini, n. 377: *Cleopatra.*
— — n. 30: *Ritratto di Francesco I.*
— — n. 31: *Ritratto di Bianca Cappello.*
— Galleria Feroni, n. 107: *Cristo portacroce.*
— — n. 156: *Enea fugge da l'incendio di Troia.*
— Galleria Pitti, n. 291: *Predicazione del Battista.*
— — n. 442: *Madonna col Bambino.*
— — n. 6266: *Venere e Amore.*
— — Arazzo con *Storia di Fetonte.*
— Galleria degli Uffizi: Soffitto del primo corridoio (in collaborazione con scolari).
— — n. 763: *Torquato Tasso.*
— — n. 1500: *Ritratto di Bianca Cappello* (tempera su muro, da S. Maria a Olmi in Mugello).
— — n. 1512: *Venere e Cupido.*
— — n. 1514: *Ritratto muliebre,* con a tergo *Allegoria della vita umana* (rame).
— — n. 1544: *Ercole con le Muse* (rame).
— — n. 1549: *S. Pietro cammina sulle acque* (1596, rame).
— — n. 1553, *Sacrificio d'Isacco* (1601).
— — Corridoio, n. 1689: *Autoritratto.*
— — Arazzi con *Storie della Passione* (4 pezzi).
— — Arazzi con *Storie di Fetonte* (3 pezzi).
— — *Febo mostra il Carro a Fetonte.*
— — Gabinetto di disegni e stampe: Arazzi con *Storie dei Centauri* (5 pezzi).

Firenze, Galleria degli Uffizi. Gabinetto di disegni e stampe: Libro di studi per carri trionfali e costumi allegorici (GAMBA, *A proposito di Aless. Allori*, ecc., pag. 265, n. 1).
— RR. Gallerie, Magazzini: Arazzi con *Storie del Battista* (5 pezzi).
— — Arazzo della serie con *Storie di Fetonte*.
— — Arazzo della Serie con *Storie dei Centauri*.
— Museo Bardini: Arazzo con *Storia di Latona*.
— Museo di S. Croce: *Deposizione della Croce* (1560).
— Museo Mediceo: *Ritratto di Giuliano duca di Nemours* (copia da Raffaello).
— — *Ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici*.
— — *Ritratto di Bianca Cappello* (incerto).
— — *Ritratto di Ferdinando I*.
— Museo Nazionale: Tavola con *scenette mitologiche* su fondo oro, forse cielo di letto (1572).
— — Arazzo della serie con *Storie di Latona*.
— Museo Stibbert: 4091, la *Maddalena*.
— Ospedale di S. Maria Nuova, cortile: La *Samaritana* (affresco).
— Palazzo Cepparello, già Salviati (oggi sede del Credito Toscano): Decorazione della cappella della Maddalena (affreschi dei muri e della volta, e tavola d'altare con *Gesù in casa di Marta e Maddalena*, 1580).
— — Affreschi del cortiletto (volte e *Scene dell'* «*Odissea*»).
— — Soffitto della sala terrena (grottesche).
— — Fregio del salotto (episodi della *Batracomiomachia*).
— Palazzo Ginori,-Lisci: *Ritratto di Caterina Soderini Ginori* (GAMBA, art. cit., pag. 266, non molto anteriore al 1560).
— Palazzo Vecchio, Studiolo: La *Pesca delle Perle*.
— — Studiolo: Il *Convito di Cleopatra*.
— Proprietà G. M. Richter: *Battesimo di Cristo*.
— Già presso l'antiquario Gagliardi: Composizioni mitologiche eseguite per la villa di Alamanno Salviati al Ponte alla Badia, e cioè il *Ratto di Proserpina* (1570), *Enea e Anchise* (1572), *Narciso al Fonte* (vendute nel 1908; GAMBA, art. cit., pag. 267).
— (Dintorni), Certosa del Galluzzo, Cappella di S. Maria: *Incoronazione della Vergine* (CAROCCI, *I dintorni di Firenze*, II, 304).
— — S. Pietro in Palco, Chiesa: *Concezione di Maria* (parti del gradino nella Sagrestia).
— Chiesa dei Ss. Stefano e Caterina, presso Pozzolatico: *Madonna col Bambino e Santi* (1582).
Francoforte, proprietà dott. Swarzenski: *Ritratto di donna*.
Fucecchio, Abbazia S. Salvatore: *Madonna del Rosario* (cfr. CAROCCI, *Il Valdarno da Firenze al Mare*, 1906, pag. 107, che però non specifica quali dipinti nella chiesa siano attribuiti all'Allori).
Leningrado, Romitaggio, n. 127: *Ritratto di giovine* (ibid.).
— — n. 124: *Ritratto di giovine donna*.
Lucca, Cattedrale: *Presentazione di Maria al Tempio* (1592).
— Pinacoteca: *Ritratto di Bianca Cappello* (att. al Bronzino).
Madrid, Prado: n. 6, *Madonna col Bambino e Santi* (1584).
— — n. 5: *Ritratto di don Garcia de' Medici* (cfr. catalogo MADRAZO, 1913, pag. 2. Il Mc COMB in: *Angelo Bronzino*, 1928, pag. 71 e tav. 29, lo dà al Bronzino).
Montepulciano, Chiesa di S. Agostino: *Resurrezione di Lazzaro* (1593).
— Galleria Comunale: *Ritratto di donna* (BROGI, *Inventario*, ecc., *della provincia di Siena*, 1897, pag. 311).
— — *Ritratto di donna* (ibid., pag. 312).
— — *Ritratto di donna con bambino* (ibid., pag. 313).
Montpellier, Museo: *Venere e Cupido*.
Napoli, Museo Nazionale. 22, VIII, 13, *Venere e Cupido* (DE RINALDIS, *Catalogo*, 1911, pag. 46).
New Haven (Connecticut), Yarwes Collection: 83, *Ritratto di Bianca Cappello* (SIRÉN, *Catalogo*, 1916).
Olmi (Mugello, prov. di Firenze), Chiesa di S. Maria: La *Vergine in gloria e Santi* (1585).
Palermo, Museo Nazionale (magazzini): *Trionfo di Galatea*

Passignano (presso Barberino val d'Elsa, prov. di Firenze), Badia. Affreschi nel transetto avanti la cappella di S. Giovanni Gualberto, con *Storie del Santo* (Collaborazione, 1580-1581).

Pisa, Chiesa del Carmine: *Ascensione* (1581).

Pistoia, Chiesa di S. Francesco: *Resurrezione di Lazzaro* (1594).

— Pinacoteca Comunale: *Convito di Erode.*

— — *Predicazione del Battista.*

Poggio a Caiano (Firenze), Villa Reale: Affreschi delle pareti (1579-1582); Lunetta di fronte a quella del Pontormo; *Allegorie delle Virtù* di casa Medici; Compimento degli affreschi del Franciabigio *Flaminio in Grecia* e di Andrea del Sarto *Siface riceve Scipione.*

Prato (prov. di Firenze), Museo Civico: Arazzo col *Battesimo di Cristo.*

— Oratorio di S. Michele: *Assunzione della Vergine.*

— Palazzo Comunale: *Ritratto di Francesco Datini.*

Roma, Accademia di S. Luca. *S. Andrea.*

— — *S. Bartolommeo.*

— — *Ritratto di Bianca Cappello.*

— Galleria Colonna: 52, *Cristo al Limbo.*

— Galleria Corsini: 574, *Ritratto di signora.*

— Galleria Doria: 287, *Andata al Calvario* (1604).

— Proprietà conte Volpi di Misurata: *Noli me tangere* (1590) (GAMBA, art. cit., pag. 274).

Venezia, Museo Marciano: Paliotto ad arazzo con la *Vergine, Santi, e il Doge Marino Grimani* (1595).

— Seminario Arcivescovile: *Ritratto di Lucrezia Minerbetti.*

— — *Cristo morto* (ripetizione del dipinto di eguale soggetto nel Museo di Budapest).

Vienna, Kunsthistorisches Hofmuseum: *Cristo presso Marta e Maria* (1605).

GIOVAN MARIA BUTTERI.

Tra il 1540 e il 1550 — Nasce a Firenze da un Pierandrea di Cresci, staderaio, da Borgo S. Sepolcro (VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, VII, 608, n. 2; COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, pag. 61).

— È scolaro del Bronzino (VASARI, Ibid.), e, in seguito, collaboratore di Alessandro Allori [1].

1564 — Lavora nell'apparato per le esequie di Michelangelo (VASARI, Ibid.).

1564, 16 luglio — Entra nell'Accademia del Disegno, e vi riveste cariche negli anni seguenti (COLNAGHI, op. cit., pagine 61-62).

1565 — Lavora alle dipendenze dell'Allori, nell'apparato per la venuta a Firenze di Giovanna d'Austria, sposa di Francesco I (VASARI, Ibid.; MELLINI, *Descrizione dell'apparato*, in VASARI, ed. cit., VIII, 617).

1570, 29 maggio — Si iscrive all'Arte dei Medici e Speziali (COLNAGHI, op. cit., pag. 61).

1570-71 circa — Dipinge *La Vetreria* per lo Studiolo di Palazzo Vecchio.

1576 — Da un documento si sa che aveva bottega in via dello Studio presso la chiesa della Madonna de' Ricci (PINI e MILANESI, *La scrittura di artisti italiani*, III, 228).

1579-81 — Dal 25 gennaio 1579 al 4 agosto 1581 è menzionato nei *Ricordi dell'Allori*, come suo collaboratore nei dipinti del palazzo Salviati, poi da Cepparello, oggi sede del « Credito Toscano » (SUPINO, *I ricordi di Al. Allori*, pagg. 22-23 e 26).

1579-1582 circa, 18 settembre — Aiuto dell'Allori, dipinge nel salone della Villa di Poggio a Caiano « imbasamenti e colonne

---

[1] L'alunnato presso il Pontormo, attestato dal Milanesi (VASARI, op. cit., VI, 6), è frutto di confusione derivata da Giovan Maria Pichi da Borgo S. Sepolcro (CLAPP, *Pontormo, in His Life and Works*, pag. 95).

e cornice » (*Ricordi di Al. Allori*, ed. cit., pagg. 28-29; Colnaghi, op. e loc. cit.). Quasi contemporaneamente dipinge in collaborazione con l'Allori nella cappella di S. Giovanni Gualberto nella Badia di Passignano (presso Firenze), dove è tutta di sua mano la pala d'altare col *Monaco che attraversa il fuoco*, che gli vien pagata il 14 marzo 1581, ma sembra ancora in lavoro il 18 marzo seguente (*Ricordi dell'Allori*, ed. cit., pagg. 14 e 25).

1581, 22 aprile e 23 settembre — Rivece pagamenti per il soffitto a grottesche del primo corridoio degli Uffizi, dipinto anche questo, in collaborazione con altri, sotto la direzione dell'Allori (Ibid., pagg. 27 e 30).

1581-1584 — Lavori per una cappella a Poggifrancoli (Rignano sull'Arno) per conto dell'Ospedale di S. Maria Nuova, oggi perduti (Bagnesi, *Riv. d'Arte*, IX, 1916-17, pagg. 260-262).

1581-1582 circa — Dipinge varie lunette nel chiostro grande di S. Maria Novella (Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, ed. Ranalli, III, 500; Geisenheimer, articolo in Thieme-Beker, *Künstlerlexikon*, V vol., alla voce).

1585 — Grandi quadri, oggi perduti, nella villa Acciaiuoli a Pietrafitta (val d'Elsa) (Baldinucci, op. cit., III, 501; Geisenheimer, ibid.).

1585, 26 ottobre — Ha dipinto, nell'Ospedale di S. Maria Nuova, alcune *Storie di Noè* nelle cantine (Bagnesi, op. cit., pagine 262-264).

1589, 30 gennaio — Da lettera di Alessandro Allori al Vedini, guardaroba del granduca, si sa che il Butteri aveva compiute delle portiere (Furno, *La vita e le rime di Angelo Bronzino*, pag. 111).

1589 — Partecipa all'apparato nelle nozze di Ferdinando de' Medici (Geisenheimer, art. cit.).

1590 circa — Quadro d'altare col *Centurione di Cafarnao* nella chiesa del Carmine (Ibid.).

1593 — Stima un quadro per Francesco Mati (Colnaghi, op. e loc. cit.).

1593 — Si rivolge al magistrato dell'Accademia del Disegno per ottenere da Battista di Piero di Guadagno ricamatore un acconto sul pagamento di lavori per lui eseguiti, forse disegni per ricami (Ibid.).

1596 — Quadro d'altare con la *Vergine e Santi* in S. Bartolommeo in Pantano a Pistoia (datata), già nella chiesa di S. Michele in Forcole (TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, pag. 77).

1596 — Fa per l'Accademia il ritratto, oggi perduto, del luogotenente Simone Corsi (CAVALLUCCI, *Notizia storica*, ecc., della R. Accademia delle Arti del Disegno, pagg. 10 e 22).

1598 — Per conto dell'Accademia induce Cristofano Allori a fare un ritratto del morto Granduca Cosimo I (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1602 — Questione con Jacopo Leoncini bandieraio per il pagamento di uno stendardo dipinto per la compagnia di Pontedera (Ibid.).

1606, 4 ottobre — Muore (BALDINUCCI, op. cit., III, 501; VASARI-MILANESI, VII, 608, n. 2). Il COLNAGHI (op. e loc. cit.) vorrebbe spostare la data di morte di due anni, fondandosi sulla notizia dei libri dell'Accademia, che nominano un Luca di Giulio Renfi nella bottega del Butteri nell'aprile 1608. Certo è già morto nel febbraio 1609, quando si ricordano, negli stessi registri, i suoi eredi. Fu sepolto nella chiesa dei Ricci (BALDINUCCI, op. e loc. cit.).

---

[1] Bibliografia su G. M. Butteri VASARI G., *Le Vite*, Firenze, 1568 (ed. con note di G. MILANESI, Firenze, 1878-81; ed. tedesca, VI, vol., a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); LOCATELLI E., *Vita del SS. Padre S. Giovanni Gualberto*, Firenze, 1583 (contiene, in prima pagina, una incisione del Butteri); GUALTEROTTI R., *Descrizione del regale apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena*, ecc., Firenze, 1589; BALDINUCCI F., *Notizie de' professori del disegno*, ecc., Firenze, 1681-1728 (ed. Ranalli, Firenze 1845-47); CECCHI G. B. ed EREDI, *Bonarum Artium splendori*, ecc., Firenze, 1771; LANZI L., *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (III ed. Venezia, 1837-39); TOLOMEI F., *Guida di Pistoia*, Pistoia, 1821; FINESCHI V., *Il forestiero istruito in Santa Maria Novella*, Firenze, 1836; CAVALLUCCI C. J., *Notizia storica intorno alla Galleria... della R. Accademia*, ecc., Firenze, 1873; PINI C. e MILANESI G., *La scrittura di artisti italiani*, Firenze, 1870; FURNO A., *La vita e le rime di Agnolo Bronzino*, Pistoia, 1902; GEISENHEIMER H., *Di alcune pitture fiorentine eseguite intorno al 1570*, II. *Gli affreschi nella cappella dei Pittori*, ecc., in *Arte e Storia* XXVI, 1907, pagg. 19-21; SUPINO I. B., *I ricordi di Al. Allori*, Firenze, 1908;

* * *

Gio. Maria Butteri, altro scolaro del Bronzino, nella composizione della *Vetreria* dello Studiolo di Francesco I de' Medici a Palazzo Vecchio (fig. 71), si studia di rendere un effetto luministico, d'irradiazione di riflessi dalla piazza soleggiata nell'interno della fabbrica e dalla fornace ardente sulle figure dei vetrai. Anche nei piani anteriori l'illuminazione è a sbattimenti di luce sulle figure secche, dai lineamenti bronziniani come induriti, dalle superfici non più alabastrine, ma opache, macchiate d'ombra. I panneggi, mossi convenzionalmente, s'arricciano, forman creste metalliche, truciolettì; e, a differenza che nel Bronzino, si nota lo studio di dare, col velo diffuso dell'ombra interrotto a strappi dalle luci, un effetto atmosferico più proprio degli imitatori di Andrea del Sarto. Un risalto di chiari, mediante i forti scuri delle rocce e degli alberi, è ricercato dal pittore anche nell'ovato raffigurante *Enea che approda in Italia* (fig. 72), ove si ritrovano i drappi arricciolati, i lineamenti marcati d'ombre, gli sforzi michelangiolistici di alcune figure accademiche, nel quadro della *Vetreria*. Tutto lo studio di un adattamento di figure e cose all'incorniciatura ovale è guasto dal macchinoso personaggio in primo piano e dal suo sgangherato movimento tortile.

Stretto alle forme di Alessandro Allori, rivediamo il pittore nel *Miracolo di Cristo che guarisce il servo del Centurione* al Carmine di Firenze (fig. 73), ov'egli, come già nel quadro precedente, ma con maggiore chiarezza, si studia di definire in profondità lo spazio d'una piazza ideale con edifici in pieno sole e nel mezzo un obelisco posto a segnare l'asse del dipinto. I due gruppi di

---

Geisenheimer H., *Eine Erinnerung an die Trauerfeier fur Michelangelo*, in *Mitteil. des Kunsthist. Inst. in Florenz*, I, 1908, pag. 25; Id., voce in: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, V, Lipsia, 1911; Bagnesi P., *Al. Allori e lo Spedale di S. Maria Nuova*, in *Rivista d'Arte* IX, 1916-17, pag. 257 e docc.; Mc Comb A., *Agnolo Bronzino*, in *His Life and Works*, Cambridge (Massachusetts), 1928; Colnaghi D. E., *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; Lensi A., *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929.

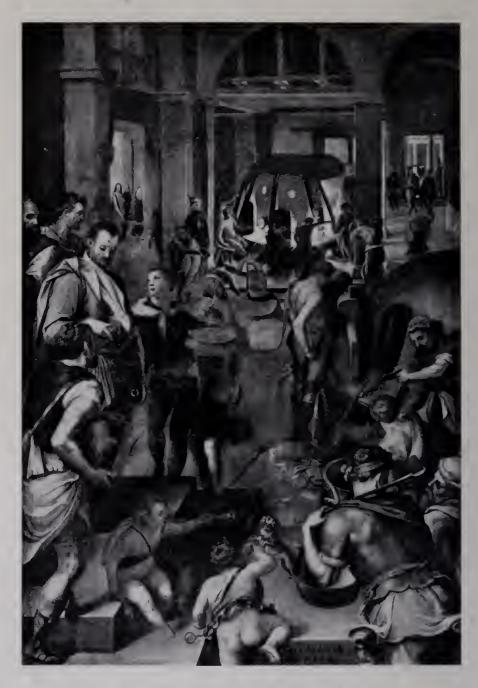



Fig. 71 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
G. M. Butteri: *La Vetreria.*
(Fot. Alinari)

Fig. 72 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
G. M. Butteri: *Enea approda in Italia.*
(Fot. della R. Sovrintendenza fiorentina).

Fig. 73 — Firenze, Carmine. G. M. Butteri: *Cristo guarisce il servitore del Centurione.* (Fot. Brogi).

figure, a destra e a sinistra, s'avvicinano per chiudere quello spazio, e il gruppo a destra di soldati è composto secondo una convenzione di equilibri tutta manieristica. Mentre nella *Vetreria* il pittore trovò un effetto vivace mediante l'oscillazione della luce e dell'ombra, qui cade del tutto nella stampa, non solo dei tipi, ma anche del grado d'illuminazione, sebbene dia prova di certa fiorentina abilità costruttiva, e, nella figura della Religione su in alto, trovi, sulle orme di Alessandro Allori, una nota di eleganza nel profilo assottigliato da penombre e nella fiorita acconciatura. [1]

---

[1] Catalogo delle opere.

Firenze, Chiesa del Carmine: *Cristo e il Centurione di Cafarnao* (firmata).

— S. Maria Novella, Chiostro grande: Lunette a fresco figuranti. *S. Domenico che risuscita un fanciullo*, *Morte di S. Antonino*, *Noli me tangere* (1581), *Predica di S. Vincenzo Ferreri*, *Trasporto del corpo di Cristo* (collaborazione con l'Allori), *Ascensione* nella volta presso la porta del chiostro, *Putti* sopra la porta stessa.

— Chiesa di S. Spirito, sagrestia: *Incoronazione della Vergine.*

— Galleria Feroni: *Ritratto di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino.*

— Palazzo Vecchio, Studiolo: *Enea approda in Italia* e *la Vetreria.*

Passignano (presso Barberino Val d'Elsa), Badia: *Santo monaco che passa attraverso il fuoco* (15[illegible]1).

Pistoia, Chiesa di S. Bartolommeo in Pantano: *Madonna in trono e Santi* (1596).*

* Il Tolomei (*Guida di Pistoia*, pag. 68) ricorda, sulla scorta del Baldinucci, un *San Carlo* sull'altar maggiore della chiesa dell'Annunziata a Pistoia. Dà, però, l'attribuzione come non certa.

LORENZO DELLA SCIORINA.

Circa 1535 — Nasce a Firenze da Filippo Vajani detto lo Sciorina (VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, 1878-82, VII, 610). — È scolaro del Bronzino (Ibid.).

1564 — Partecipa all'apparato delle esequie di Michelangelo (Ibid., VII, 300) con un quadro figurante *Michelangelo che fortifica S. Miniato*, ancora in possesso dell'Accademia nel 1571 (COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, 1928, pag. 270).

1564, 16 luglio — Entra nell'Accademia del Disegno, nella quale in seguito riveste cariche (COLNAGHI, op. e loc. cit., e CAVALLUCCI, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia*, ecc., 1873, pag. 26).

1565 — Lavora nell'apparato per le nozze di Francesco de' Medici (MELLINI, *Descrizione dell'apparato*, in VASARI, ediz. cit., VIII, 618).

1586, 24 luglio — Gli sono pagati due ritratti, della duchessa Eleonora (eseguito nel 1584), e di Giovanni di Pier Francesco de' Medici (eseguito nel 1585), entrambi oggi al Museo Mediceo (POGGI, *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pagg. 324-25).

1596 — Riceve una tela per dipingere il ritratto dell'ex Luogotenente Angelo Guicciardini (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1598, 1 giugno — Muore, ed è sepolto dagli Accademici, il 3 giugno, nella tomba di famiglia in S. Trinita. Lascia un figlio di nome Filippo (COLNAGHI, ibid.). [1]

---

[1] Bibliografia su Lorenzo della Sciorina: VASARI G., *Le Vite*, Firenze, 1568 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-81; ed. tedesca, VI vol., a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); BALDINUCCI F., *Notizie de' professori del disegno*, ecc., Firenze, 1681-1728 (ed. Ranalli, Firenze, 1845-47, III, 502); FINESCHI V., *Il forestiero istruito in S. Maria Novella*, Firenze, 1790; LANZI L., *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (III ed., Venezia, 1837-39); FANTOZZI F., *Nuova Guida ovvero Descrizione... di Firenze*, Firenze, 1857; CAVALLUCCI C. J., *Notizie storiche intorno alla R. Accademia*, ecc., Firenze, 1873; POGGI G., *Di alcuni ritratti dei Medici*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 321; VOSS H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; COLNAGHI D. E., *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; LENSI A., *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929.

* * *

L'ovato raffigurante *Ercole che uccide l'idra* (fig. 74), nello Studiolo di Francesco I, ci mostra in Lorenzo della Sciorina un debole seguace del Bronzino, che imita in modo del tutto superficiale, senza comprenderne il senso d'astrazione. Le figure tendono ad una rappresentazione episodica, ove non è nulla di quel che d'intatto, di marmoreo, di quel superamento di ogni contingenza che caratterizza il vero Bronzino. Ad Alessandro Allori più che ad Angelo sembra accostarsi nelle figure del primo piano, ove è chiara la tendenza ad effetti più rapidi, meno accurati, meno nitidi, più rispondenti a una visione pittorica. Il minuzioso infantile giardinetto toscano, con figure di stampo classico, meccanicamente disposte, e l'accademica contrapposizione bronzinesca del tono rubeo di Ercole col tono pallido del nudo femminile a lui di fronte turbano l'occhio di chi osservi la mediocre pittura. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Firenze, S. Maria Novella, Chiostro Grande: *Supplizio di San Pietro Martire* (lunetta a fresco).

— — *Liberazione di un'ossessa* (id.).

— — *Battaglia tra i Cattolici e gli Eretici* (id.).

— Museo Mediceo: *Ritratto di Eleonora da Toledo e don Garcia* (imitazione dal Bronzino) 1584.

— — *Ritratto di Giovanni di Pier Francesco Medici e Caterina Sforza*, 1585.

— Palazzo Vecchio, Studiolo: *Fatica d'Ercole* (ovale firmato).

Fig. 74 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo.
Lorenzo della Sciorina: *Fatica d'Ercole.*
(Fot. della R. Sovrintendenza fiorentina).

GIOVANNI BIZZELLI.

1550 circa — Giovanni di Francesco Bizzelli nasce a Firenze. L'*Almanacco pittorico* (VI, Firenze, 1797, pag. 56) ci darebbe come sua data di nascita il 1556, e sembra convalidarla il BORGHINI che, scrivendo circa il 1584, lo dice ventottenne (*Il Riposo*, ed. senese, 1787, III, pag. 216). Il COLNAGHI, però, (*A dictionary of Flor. Painters*, Londra, 1928, pag. 44), retrocede di qualche anno questa data per conciliarla con l'entrata dell'artista nell'Accademia del Disegno, nel 1570. — È discepolo di Alessandro Allori (BORGHINI, op. cit., III, pag. 214); BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, ed. 1767-1774, XI, pag. 159).

1570, febbraio — Entra nell'Accademia del Disegno, e vi riveste cariche negli anni successivi, fino al 1594 (COLNAGHI, op. cit., pag. 44).

1575 — In occasione dell'Anno Santo, sotto il papato di Gregorio XIII, va a Roma (BORGHINI, op. e loc. cit.).

1581 — Con l'Allori, decora di grottesche il primo corridoio della Galleria degli Uffizi, e, nello stesso anno, sempre a fianco del maestro, dipinge nel Palazzo Salviati (SUPINO, *I ricordi di Alessandro Allori*, 1908, pag. 26). Per le grottesche degli Uffizi riceve pagamenti il 22 aprile e 23 settembre di questo anno (Ibid., pagg. 27 e 30).

1586, 26 luglio — Pagamento del ritratto di Giovanna d'Austria col figlio, già nella Galleria Granducale, oggi nel Museo Mediceo (POGGI, *Rivista d'arte*, VI, 1909, pag. 332).

1587, Natale — È messa a posto la *S. Elena* del Bizzelli sopra un altare della chiesa di S. Giovannino dei Gesuiti, in via Martelli. Vi resta per un secolo, ed è tolta poi al tempo del BALDINUCCI che ne dà notizia (op. cit., XI, pag. 160).

1589 — Lavora nell'apparato per l'entrata in Firenze di Cristina di Lorena, sposa di Ferdinando I (GUALTEROTTI, *Descrizione del regale apparato*, ecc., 1589, pag. 5 verso).

1599 — Domanda alla moglie di Andrea Salvi il pagamento di un ritratto del suo defunto marito. Chiede inoltre il pagamento di un altro ritratto (dai registri dell'Accademia, COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1607, 1 agosto — Data della morte dell'artista, secondo il COLNAGHI (op. e loc. cit.), il quale riporta una domanda di pagamento da parte dei suoi eredi, in data 18 settembre 1607 come prova che in quest'epoca il Bizzelli doveva già essere morto. L'*Almanacco pittorico* (cit., pag. 60) lo fa invece morire a cinquantasei anni, nel 1612. [1]

* * *

In un interno di brunelleschiana semplicità, la Vergine dell'*Annunciazione* (fig. 75) di Giovanni Bizzelli si volge in ascolto del saluto angelico, mentre in alto l'Eterno appare con due paffuti angioletti in un gruppo di michelangiolesca pretesa. La dipendenza dal Bronzino è nell'opera del pittore che esprime in ogni sua linea l'applicazione di uno scolaro diligente e limitato: i colori sono staccati, sentiti nella loro qualità: rosso e azzurro su fondo grigio, come in un nitido disegno colorito. Le forme son piccoline, ben pettinate, accarezzate e fredde. In confronto all'aristocratico Bronzino, il Bizzelli è qui un timido borghesuccio: segue debolmente, timidamente la tradizione del maestro nelle sue forme sfibrate e levigate.

L'imitazione del Bronzino è chiara anche nel ritratto della granduchessa *Giovanna d'Austria col figlio don Filippo*, nel Museo Mediceo (fig. 76). Qui il colore s'addensa, s'appesantisce, spe-

---

[1] Bibliografia su Giovanni Bizzelli: BORGHINI R., *Il Riposo*, Firenze, 1584; GUALTEROTTI R., *Descrizione del regale apparato per le nozze della Ser. Mad. Cristina di Lorena*, ecc., Firenze, 1589; BALDINUCCI F., *Notizie de' professori del disegno*, ecc., Firenze, 1681-1728; LANZI L., *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-96 (III ediz., Venezia, 1837-39); *Almanacco Pittorico*, VI, Firenze, 1797; *Notizie e Guida di Firenze*, Firenze, 1841; SUPINO I. B., *I ricordi di Alessandro Allori*, Firenze, 1908; BENI C., *Guida del Casentino*, Firenze, 1908; POGGI G., *Di alcuni ritratti dei Medici*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 332; R., articolo in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, IV, Lipsia, 1910, pag. 76; VOSS H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; COLNAGHI D. E., *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928.

* * *

Gregorio Pagani, in due quadretti raffiguranti la *Castità di Susanna* (fig. 82) e la *Castità di Giuseppe*, nella Galleria degli Uffizi, è un seguace del Bronzino, che, nel secondo quadro, in-

Fig. 82 — Firenze Galleria degli Uffizi.
Gregorio Pagani: *Susanna al bagno.*
(Fot. Alinari).

turgidisce alla Michelangiolo il nudo, e ripete le note del maestro nei gialli, nei rosa cangianti, negli azzurri di smalto, nei verdi, per comporne carte colorate. Le superfici son lustre, e il modellato delle forme è duro, con solchi d'ombra pesanti. Si

nota una predilezione per le tonalità fredde, nello scenario del primo quadro, ove domina il grigio chiaro della pietra e il verde smorto dell'erba, e nel nudo, di una bianchezza un po' grigia, fasciato di turchino. Contrasta con queste note delicate e spente l'intensità del turchino e del giallo nei drappi; e, come spesso nelle pitture bronzinesche, l'azzurro dà gli accenti cromatici. Il paese ha qualche carattere riflesso dalla maniera fiamminga, e l'insieme della composizione è di un effetto più vivace che nel Bronzino, e molto lontano dall'impronta aristocratica delle opere di questo pittore.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Firenze, Carmine: *Adorazione dei Magi* (firm. dat. 1603 (?). Per il Carmine aveva dipinto un celebre *Ritrovamento della Croce*, che andò bruciato nel 1771 e fu sostituito con quest'altro di lui. Il Voss si domanda se il presente dipinto non sia quello per Neri Alberti).

— S. Maria Novella, Chiostro grande: Lunetta con *S. Domenico che riceve la confermazione dell'ordine* (BALDINUCCI, giovanile).

— S. Pier Maggiore: *Martirio di S. Giovanni Evangelista* (L'attribuzione è del Voss che stima questo affresco contemporaneo della lunetta di S. M. Novella e vi scorge ricordi del Macchietti).

— Pitti: (1539): *Tobia rende la vista al padre* (1604).

— Uffizi: *Castità di Giuseppe*.

— — *Susanna al bagno*.

Leningrado, Ermitage: *S. Conversazione* (firm. dat. 1592. Il Voss la identifica con la pala dipinta per il Berti e già nella Parrocchiale d'Asciano).

Montenero presso Livorno, Santuario: *Madonna* (BALDINUCCI).

Pisa, Duomo: Riquadri a bassorilievo nella porta di bronze (*Cristo nell'orto, Flagellazione, Gesù coronato di spine*, 1600).

Pistoia, Duomo, Archivio dei canonici: *Cristo morto* (TOLOMEI: si giudica di G. P.).

— in chiesa. *Pentecoste* (BALDINUCCI, opera tarda. Il TOLOMEI la crede del 1603, consegnata il 16 ottobre; riferendosi al Baldinucci, che però non specifica alcuna data).

— S. Francesco: *Nozze di Cana* (finite da Matteo Rosselli).

Terranova in Valdarno, S. Bartolommeo del Pozzo: *Cristo in croce e i Ss. Bartolommeo, Agata e Niccolò* (BALDINUCCI dice che fu fatto per i Concini e che il S. Niccolò è il ritratto di Monsignor Concini e il S. Bartol. di Bartolommeo Concini).

— S. Michele alle Ville di Pian di Radice: *Madonna col Bambino, S. Michele e S. Benedetto* (BALDINUCCI: pure per i Concini. L'una e l'altra tavola passarono in queste chiese, commende della famiglia Medici).

I.

LA TRADIZIONE DI MICHELANGELO NELLA PITTURA CINQUECENTESCA.

3.

FRANCESCO SALVIATI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Riflessi d'arte raffaellesca nell'affresco della " Visitazione " in S. Giovanni Decollato a Roma, ove già s'afferma il valore decorativo proprio alla sua maniera. - Negli affreschi successivi di Palazzo Vecchio a Firenze, l'effetto ornamentale s'accentua per l'attenuamento delle masse corporee, il mobile rabesco della linea, la tendenza verso parmigianinesche eleganze. - Più vicino al modulo di Michelangelo è il gruppo, aspramente inciso a contorni serpentini, della " Carità " agli Uffizi, ove tuttavia l'eroico modello si traduce, come sempre, in un vibrante effetto ornamentale. - Influsso dello stile bronzinesco nella " Pazienza " della Galleria Pitti, e più nella " Resurrezione " del Museo storico-artistico di Vienna. - Nella decorazione della cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria in Roma, egli, con i suoi aiuti, comincia a piegare verso un manierismo di stampo vasariano, e volge a un effetto decorativo più illeggiadrito, più femmineo che negli affreschi fiorentini. - Ardimento della linea compositiva barocca negli affreschi di San Marcello al Corso. - Influssi di Sebastiano del Piombo e del Tintoretto nelle pitture del 1551 in San Giovanni Decollato: la " Natività della Vergine " e i " Santi Andrea e Bartolommeo ". - Pompa ornamentale della sala dei Fasti in Palazzo Farnese a Roma, ove l'effetto diviene sgargiante spettacoloso. - Il Salviati ritrattista. - CATALOGO DELLE OPERE.

FRANCESCO RUVIALE, Seguace del SALVIATI.

LA VITA. - L'OPERA: Nella " Conversione di San Paolo ", a Santo Spirito in Sassia a Roma, riduce gli esempi del Salviati alla più banale e gonfia maniera.

FRANCESCO detto DEL SALVIATI.

1510 — Nasce a Firenze da Michelangelo di Francesco de' Rossi, tessitore di velluti (G. VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze, 1878-81, VII, pag. 1, donde si ricavano, quando non vi sia diversa indicazione, la maggior parte delle notizie che seguono).

In opposizione al volere del padre, che preferirebbe indirizzarlo al suo stesso mestiere, riceve di nascosto i primi in-

segnamenti artistici da un suo cugino orefice, Giovan Francesco di Piero da Diacceto. In seguito, per intercessione dell'amico Domenico Naldini, è messo ad imparare l'arte dell'orafo. Infine passa nella bottega di Giuliano Bugiardini.

1524 — Diviene amico di Giorgio Vasari, che allora studiava presso Michelangelo Buonarroti (cfr. G. GRONAU, *Commento alla traduzione alle Vite del Vasari*, edita a Strasburgo nel 1906, vol. VI, in *Die Florentiner Maler. des XVI Jahrb.*, pag. 268, n. 3). Partito questi per Roma, il Vasari va con Andrea del Sarto e fornisce all'amico disegni per studiare. Infine lo conduce seco alla scuola di Baccio Bandinelli.

1527 — Nel tumulto per la cacciata dei Medici da Firenze, essendo stato spezzato un braccio del *David* di Michelangelo, Francesco e il Vasari ne raccolgono i pezzi e li portano in casa del primo, presso via Vacchereccia.

In questo stesso anno, il Vasari è ricondotto ad Arezzo dal padre, ma, alla morte di questi, nella pestilenza dell'agosto, torna a Firenze, in seguito a lettera di Francesco. Entrambi, insieme con Nannoccio della Costa a S. Giorgio, studiano per due anni presso il pittore Raffaello da Brescia.

1529 — Francesco e Nannoccio passano nella bottega di Andrea del Sarto e vi restano per la durata dell'assedio di Firenze, mentre il Vasari va a Pisa e poi a Bologna.

1531-32 — Venuto in fama per opere oggi perdute, su proposta di Benedetto della Volpaia « maestro d'oriuoli », va a Roma in servizio del cardinale Salviati. Ha alloggio e stipendio fisso, e, secondo l'uso corrente, viene designato d'ora in poi col nome del suo protettore per il quale eseguisce opere oggi non rintracciabili.

A Roma si ritrova col Vasari, al seguito del cardinale Ippolito de' Medici, e studiano insieme per tutto quell'inverno.

Affresca, frattanto, alcune *Storie di S. Giovanni Battista*, nella cappella del Palazzo Salviati in via della Lungara.

1532, luglio — Il Vasari si ammala e torna ad Arezzo. Anche Francesco è gravemente ammalato: guarito, dipinge in Santa

Maria della Pace, e sulla facciata del Palazzo di Bindo Altoviti, opere oggi perdute.

È di questi anni, tra il 1532 e il 1535, anche l'*Annunciazione* in S. Francesco a Ripa.

1535 — Prende parte, con due chiaroscuri, all'apparato per l'entrata di Carlo V in Roma.

In seguito sta qualche tempo al servizio di Pier Luigi Farnese lavorando, alloggiato in Belvedere, a varie opere oggi smarrite. Quando Pier Luigi, nel 1537, è fatto duca di Castro, il Salviati dirige i lavori dell'apparato per la sua entrata in città.

1538 — Data dell'affresco con la *Visitazione* anche oggi esistente nell'Oratorio di S. Giovanni Decollato.

1539 — Tornato a Firenze, spinto dal desiderio di rivedere i suoi, vi si trova mentre si prepara l'apparato per le nozze di Cosimo I (27 giugno), ed incomincia una « storia », che lascia poi da compiere a Carlo Portelli da Loro, per recarsi a Venezia.

Nel viaggio, si ferma brevemente a Bologna, ospite del Vasari che lavorava nel Refettorio dei frati di S. Michele in Bosco. Non essendo riusciti il Vasari e altri amici a fargli ottenere lavoro in Bologna, riparte sdegnato.

Il Voss (*Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, I, p. 234, n. 1), fa l'ipotesi di una sosta del Salviati a Parma in questo momento, fondandola su influssi parmigianineschi nelle opere seguenti.

1539-40 — Soggiorno del Salviati a Venezia. È accolto cortesemente dal patriarca Grimani, nel palazzo del quale, presso S. Maria Formosa, si conservano suoi dipinti. In quest'epoca dipinge anche, oltre varie cose oggi perdute, una tavola per le monache camaldolesi in S. Cristina a Bologna (cfr. A. SALVIATI, *Il pittore Cecchino Salviati a Bologna*, in *L'Archiginnasio*, VIII, 1913, pag. 79).

Della stima goduta in Venezia testimonia Pietro Aretino, che in una lettera a Leone Leoni (11 luglio 1539, ed. parigina, 1609, L. II, pagg. 85-86) lo definisce « giovane glorioso »

e soggiunge: « il suo disegniar' dotto, e regolato mi rapresenta il giuditio, con la cui discretione Michelagnolo distende, e tondeggia l'artificioso de le linee, e in somma le promesse, che ei fa il suo fare sono tanto certe, quanto grandi ».

1540 — Due lettere di mons. Giovio all'Aretino attestano l'adoperarsi di entrambi per far entrare il Salviati al servizio del marchese di Mantova. Nella seconda, in data 24 febbraio (BOTTARI e TICOZZI, *Raccolta di lettere*, Milano, 1822-25, L. V, pag. 223, n. LXVIII), si specificano le condizioni riguardanti lo stipendio e l'alloggio, e l'opera che il Salviati dovrebbe compiere: « dodici quadri in tela, secondo l'esempio e medaglie » che il Giovio gli darebbe, dodici ritratti, cioè, per il Museo Gioviano a Como. Di tale incarico, però, si hanno solo queste notizie, e l'altra, vaga, del Vasari che dice come il Salviati, partito da Venezia, « dato una giravolta da Verona e da Mantova, veggendo in una quelle molte antichità che vi sono, e nell'altra l'opera di Giulio Romano, per la via di Romagna se ne tornò a Roma ».

1541 — Giunge di nuovo a Roma, dove resterà vari anni. È di questo momento la decorazione pittorica di una cappella in S. Maria dell'Anima, che si conserva tuttora. Di altre opere non altrimenti note, danno vaghe notizie il Vasari (tavola per la « cappella de' chierici di camera nel palazzo del papa », ritratto di Giovanni Gaddi) e un documento del 29 luglio (DE ZAHN, *Notizie artistiche tratte dall'Archivio Segreto Vaticano*, in *Arch. Stor.*, II, Serie III, T. VI, [1867], pag. 1) riguardante il pagamento al Salviati « del Re Pipino che ha dipinto nella camera inanti la guardaroba di palazzo dove stava il camino che N. S. fece levare, et mettere in la camera della tarsia (della Segnatura) ».

Il ritratto di *Annibal Caro*, pure citato dal Vasari, è poi ricordato dal Caro stesso in una lettera di molti anni dopo (BOTTARI e TICOZZI, op. cit., III, pag. 208, n. XCVI).

1542, 20 agosto — In una lettera dell'Aretino, da Venezia (*Lettere*, ed. citata, II, pag. 316 verso), si ricorda un ritratto di lui eseguito dal Salviati e inviato in Francia, dove era stato lodato dallo stesso sovrano che aveva espresso il desiderio

di avere presso di sè l'autore. Il Salviati, per altro, andò in Francia, come si vedrà, solo molti anni dopo.

A questo soggiorno romano, negli anni 1541-1544, riportano alcune incisioni eseguite, su disegno dell'artista, dal Lafrery e dal Salamanca (*Crocifissione* datata 1541, *Nascita di Adone* 1544), dal Vico (*Sacra Famiglia* 1542, attribuita dal Voss, op. cit., p. 249, n. 2), e dal Beatrizet (*Morte di Meleagro*, 1543. Ibid., pagg. 249-250).

Circa 1544 — Per consiglio di Piero di Marcone, orefice fiorentino, e di altri amici, torna a Firenze, nella speranza di ottenere commissioni da Cosimo I, mercè, anche, la protezione di Alamanno Salviati fratello del cardinale e zio del duca. Per questi dipinge subito una *Madonna*, non identificabile, come altri ritratti e opere minori compiute in questo tempo. Ottiene poco dopo la commissione delle *Storie di Camillo* nella Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio.

1545 — Nell'agosto, l'Aretino scrive da Venezia al Salviati (BOTTARI e TICOZZI, op. cit., III, pag. 138, n. XLIX), ringraziandolo di avergli inviato un disegno con la *Conversione di S. Paolo*, e, probabilmente, anche l'incisione trattane da Enea Vico, e datata appunto 1545. Questa incisione porta il nome di Cosimo I, riprova che l'artista era già, in questo tempo, a Firenze.

Nell'ottobre dello stesso anno l'Aretino scrive di nuovo al Salviati (Ibid., pag. 144, n. LI, e ARETINO, *Lettere*, ed. cit., L. III, pag. 225). Sembra che questi abbia stabilito di offrirgli un quadro, che eseguirà appena compiute opere che ha in lavoro per il cardinale.

1546, gennaio — Altra lettera dell'Aretino (ed. cit., III, pagina 328 verso) che dà notizia al Salviati della disgrazia toccata ad Jacopo Sansovino col crollo, avvenuto il 18 dicembre 1545, della volta della sala nella Libreria di S. Marco che stava costruendo.

1546 — Nel corso di quest'anno e del seguente, il Salviati è ricordato di frequente, insieme col Bronzino e col Pontormo, nel carteggio vasariano (cfr. K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Monaco di Baviera, 1923, passim).

Istituita in quest'anno l'Arazzeria fiorentina, il Salviati disegna i cartoni per gli arazzi con *Storie di Lucrezia*, compiuti dal fiammingo Giovanni Roost ed oggi perduti. In seguito a ciò gli è commesso il *Sogno di Faraone* per la sala dei Dugento, già ultimato il 16 maggio 1548 (Geisenheimer, *Gli arazzi nella sala dei Dugento a Firenze*, in *Bollett. d'Arte*, 1909, III, pag. 142). Di altri arazzi su cartone del Salviati si conoscono l'*Ecce Homo* e la *Deposizione*, tessuti da Niccolò Karcher nel 1549 (Rigoni, *Catalogo della R. Galleria degli Arazzi*, Firenze-Roma, 1884, pag. 58-59, n. 118-119), oggi nella Tribuna della Galleria degli Uffizi, come una *Resurrezione*, pure tessuta dal Karcher (Ibid. pag. 60, n. 120), ricordata nell'inventario di Palazzo Vecchio del 1553 (Conti, *La prima reggia di Cosimo I*, Firenze, 1893, il giorno 5 novembre). Da Giovanni Roost fu invece tessuto un arazzo più piccolo con la *Pietà*, del 1552 (Rigoni, cat. cit., pag. 54, n. 111).

1547 — Il Salviati è ricordato nei registri della compagnia di S. Luca (Colnaghi, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928, p. 238). La data di quest'anno si legge sul *ritratto di giovinetto* a Monaco, collez. Röhrer (Voss, op. cit., pag. 244). Tra le altre opere compiute in questo soggiorno fiorentino, la principale è la *Deposizione* nella cappella Dini in S. Croce, oggi nel Museo della chiesa (per il giudizio poco favorevole datone alcuni anni più tardi, quando fu posto nella stessa chiesa il *Cristo al Limbo* del Bronzino, cfr. lettera al Vasari di Bernardetto Minerbetti e di Vincenzo Borghini, in K. Frey, op. cit., pag. 329, n. CLXX, e pag. 332, numero CLXXII).

Per Cosimo I decorò in Palazzo Vecchio, oltre la sala dell'Udienza, ricordata, ed altri ambienti non identificati, il piccolo scrittoio nel quartiere di Eleonora da Toledo, con soffitto a grottesche ben conservato (Lensi, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929, pag. 136). Dei ritratti dei figli del duca ricordati dal Vasari, si conosce solo quello di don Garcia, oggi nella Galleria Pitti, identificato, con attendibilità, dal Voss (op. cit., pag. 242). Di un altro, oggi perduto, di Giovanni

dalle Bande Nere, si fa menzione nel Vasari e nell'Inventario di Palazzo Vecchio del 1553, come esistente nella guardaroba (CONTI, op. cit., in data 3 novembre). Molte altre opere ricorda il Vasari, oggi disperse: esiste ancora, al Louvre, l'*Incredulità di S. Tommaso*, dipinta per una chiesa di Lione, su commissione di Tommaso Guadagni.

1548 — Nei primi mesi di quest'anno, il Salviati, scontento dell'ostilità manifestatagli dall'ambiente fiorentino, alla quale attribuiva la mancata commissione degli affreschi nel coro di S. Lorenzo, affidati invece al Pontormo, scrive al Vasari, allora a Rimini, dicendogli di aver deciso di tornare a Roma. Eco di questo malcontento è nella lettera, probabilmente del febbraio di quest'anno, scritta da don Miniato Pitti al Vasari ad Arezzo: « El Salviati si trova con poca gratia et mal sodisfatto, che ha hauto. 800. Scudi, et si troua hauerne spesi più di mille; et il principe non ne sa altro, come quello che pensa che sia sodisfatto, si che ognuno impari, che gli esempli ci sono » (FREY, op. cit., pag. 218).

1548, 11 luglio — In un'altra lettera tra gli stessi personaggi (Ibid., pag. 224, n. CXIII) si legge che « Cecchino Salviati.... è per ire à Roma à settembre tutto camuffo ».

1548-1554 — Nuovo soggiorno romano del Salviati, durante il quale, per mezzo del Caro e di don Giulio Clovio, ottiene dal cardin. Farnese la commissione della « Cappella del Pallio » nel Palazzo della Cancelleria, e ne porta a compimento la decorazione tuttora esistente.

Nel 1550 lavora nell'apparato per l'incoronazione di papa Giulio III; del 1551 è la *Natività del Battista* nell'Oratorio di S. Giovanni Decollato, dove dipinse anche i due apostoli *S. Andrea e S. Bartolommeo*.

Sono poi di questo periodo i dipinti, tuttora esistenti, nel Refettorio di S. Salvatore in Lauro, nel palazzo Farnese (compiuti da Taddeo Zuccari), nel palazzo Ricci oggi Sacchetti, infine il compimento della cappella Chigi in S. Maria del Popolo iniziata da Sebastiano del Piombo. Ha la data 1553 il *Sacrificio d'Ifigenia* inciso, su suo disegno, dal Beatrizet.

1554 — Vende tutti i suoi possessi in Roma, e va in Francia, con Andrea Tassini che cercava un pittore per il Re. A Parigi è accolto cordialmente dal Primaticcio; gli sono poi commesse dal card. di Lorena alcune decorazioni, da lui eseguite, nel castello di Dampierre. Per altro, non avendo ottenuti molti successi, anche per il suo difficile carattere, torna in Italia dopo venti mesi, visitando, durante il soggiorno, Leone Leoni a Milano, e il Vasari a Firenze.

1555 — Data dell'incisione dell'olandese Stalburg da disegno del Salviati, figurante *Apollo con le Muse* (Voss, op. cit., pag. 250). Intorno a questi anni il Salviati, dopo breve sosta a Firenze, torna a Roma dove, in attesa di maggiori incarichi, attende a quadri e ritratti varî.

1559-1563 — Morto papa Paolo IV nel 1559, riesce ad ottenere, con l'aiuto del Vasari (è ricordato in lettere di questi da Roma nell'aprile 1560; cfr. Frey, op. cit., pag. 558, numero CCCIII, e pag. 562, n. CCCV) e per intercessione di Cosimo I, metà del lavoro della « Sala Regia » in Vaticano. Trova, per altro, sempre per il suo bisbetico carattere, forti ostilità anche nell'ambiente artistico romano, e, lasciato in tronco il lavoro della Sala, viene a Firenze dove, bene accolto dal duca e dal Vasari, compie alcune piccole cose oggi perdute.

Dopo qualche tempo, però, torna di nuovo a Roma, e trova allogate ad altri la maggior parte delle « storie » della Sala. Con tutto ciò, s'accinge a proseguire la sua, anche su consiglio del Vasari, quando è colto da malattia.

1563, 11 novembre — Muore a Roma, ed è sepolto in S. Girolamo. Lascia i suoi quadri, i suoi disegni, e una somma di denaio ad Annibale di Nanni di Baccio Bigio, e il resto a sua sorella, Suor Gabriella, che però non ebbe niente. [1]

---

[1] Bibliografia su Francesco Salviati: Domenichi, *Nobiltà della donna*, 1549, pag. 249; Vasari G., *Le Vite*, II, ed., 1568 (ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-81; ed. tedesca, VI vol. a cura di G. Gronau, Strasburgo, 1906); Borghini R., *Il Riposo*, 1584 (ed. Senese, 1785); Aretino P., *Lettere*, Parigi, 1609; Francucci S., *Galleria dell'Illustriss. e Reverend. Sig. Scipione card. Borghese*, 1613 (Arch. Vaticano, Fondo Borghese IV, Serie 102, ed anche ed. aretina 1647); Mancini G., *Viaggio di Roma per vedere le pitture*, circa 1625 (edito a cura di L. Schudt, Lipsia, 1923); Baglione G., *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti*,

* * *

Nel 1538, quando Francesco Salviati dipinge sulle pareti dell'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma l'affresco della *Visitazione* (fig. 83), mostra di sentire il dominio dell'arte raffaellesca dell'ultimo periodo. Come nell'*Incendio di Borgo* e nei cartoni d'arazzo, imponenti edifici forman quinte alla scena, e se l'edificio a destra è qui assai più lieve di quello a sinistra, la massa delle figure, da questo lato più raccolta e più compatta, riconduce l'insieme all'equilibrio architettonico su cui si fonda la composizione raffaellesca. Il fiorentino ventottenne, all'esordio della sua vita romana, è dunque attratto nella cerchia del Sanzio, da cui deriva motivi di eleganza ritmica, ad esempio la giovine donna con involto a sinistra, che richiama un particolare dell'*Incendio di Borgo* nel moto serpentino delle vesti, e anche l'illuminazione a sprazzi delle figure, simile a quella dei cartoni

---

Roma, 1642; C. Gradara, *Indice al Baglione*, Velletri, 1924; Titi F., *Studio di pittura, scoltura et architettura delle chiese di Roma*, Roma, 1674 (ristampa a Roma, 1763, col titolo: *Descrizione delle pitture, sculture*, ecc.); Sandrart J. V., *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlerey-Kunste*, Norimberga, 1675; Bocchi F. e Cinelli G., *Le bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1678; Richa G., *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-62; Rau F. e Rastrelli M., *Serie degli uomini i più illustri*, ecc.. T. VI, Firenze, 1773; Lanzi L., *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre edizioni, Firenze, 1834, Venezia, 1837); Rossini P., *Il Mercurio errante*, Roma, 1789; Vasi M., *Itinerario istruttivo di Roma*, Roma, 1794; Bottari G. e Ticozzi S., *Raccolta di lettere*, ecc., Milano, 1822-25; Nibby A., *Itinerario di Roma*, Roma, 1849 (altra ediz. 1870); De Zahn A., *Notizie artistiche tratte dall'Archivio Segreto Vaticano*, in *Arch. Stor. Ital.*, Serie III, T. VI, P. I. 1867; Conti C., *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, Firenze, 1875; Venturi A., *La Galleria Estense in Modena*, Modena, 1882; Rigoni C., *Catalogo della R. Galleria degli Arazzi*, Firenze-Roma, 1884; Conti C., *La prima reggia di Cosimo I*, Firenze, 1893; Kochte J., *Un quadro del Salviati*, in *Arch. Stor. d'Arte*, 1895, pag. 478; Steinmann E., *Die Sixtinische Kapelle*, Monaco di Baviera, 1901; Lafenestre G. e Richtenberger E., *Rome, Le Vatican, Les Eglises*, Parigi, 1903; Id., *Rome, Les Musées*, ecc., Parigi, 1905; Logan Berenson M., *Dipinti italiani in Cleveland*, in *Rassegna d'Arte*, VII, 1907, fasc. VII, pagine 1-5; Gamna C., *Quadri nuovamente esposti agli Uffici*, in *Bollett. d'Arte*, I, 1907, pag. 20; Angeli D., *Le chiese di Roma*, Roma (senza data); Càllari L., *I palazzi di Roma*, Roma-Milano, 1907; Geisenheimer H., *Gli arazzi nella sala dei Dugento a Firenze*, in *Bollett. d'Arte*, 1909, III, pag. 137; Gamba C., *Alcuni ritratti di Cecchino Salviati*, in *Rassegna d'Arte*, IX 1909, pagg. 4-5; Mason Perkins F., *Dipinti italiani nella raccolta Platt*, in *Rass. d'Arte*. XI, 1911, pag. 1; Voss H., *Italienische Gemälde des XVI ü. XVII Jahrh. in der Galerie des Kunsthist. Hofmus. zu Wien*, in *Zeitschr. fur bild. Kunst*, N. F., XXIII, 1912, pagg. 41-43; Borenius T., *A catalogue of the Paintings at Doughty House*, ecc., vol. I, *Scuole Italiane*, Londra, 1912; Voss H., *Komposition des Fr. Salviati in der italienische Graphik des XVI*

del Museo Vittoria e Alberto. Ma come si sente che l'imitatore dell'Urbinate è di stirpe fiorentina! Lo si sente nella linea di contorno forte, vibrante, incisiva, nella complessità del segno che frange di continuo le pieghe acute delle vesti, attorciglia le chiome ricciute, scalfisce le pietre degli edifici; e ovunque interrompe la liscia unità delle superfici, le crivella, dà loro una vita scintillante e pittoresca, un effetto decorativo di grande stampa a chiaroscuro, che il colore, per quanto gaio e intenso, negli arditi accostamenti fuori tono, non altera. Le figure in primo piano, specie quella della madre seduta, son brani di plastica michelangiolescamente vigorosa; e il bimbo lattante, nella sua energia di lioncello, con il cespo aggrovigliato della chioma, par tenga a un tempo del plasticismo energetico di Michelangelo, e dell'aspra contorta linea di un Dürer. E sebbene tragga tanti elementi dall'arte di Raffaello nel tardo periodo michelangiolistico, ben più direttamente di lui il Fiorentino dimostra di sentire il suo grande conterraneo nel modulo ampio delle masse

---

Jahrb., in *Graphische Kunste*, 1912, II, pag. 30, III, pag. 60; BERENSON B., *Catalogue of a collection of paintings and some art objects* (coll. Johnson), vol. I, *Scuole Italiane*, Filadelfia, 1913; SALVIATI A., *Il pittore Cecchino Salviati a Bologna*, in *L'Archiginnasio*, VIII, 1913, pag. 79; VOSS H., *Ueber einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus den Kreise Michelangelos*, in *Jahrb. d. Kön. Preusz. Kunstsamml.*, XXXIV, 1913, pag. 297; SCHAFFER H., *Athanasius Kirchner und eine dem Fr. Salviati zugeschr. Handzeichnung*, in *Amtl. Berichte a. d. Kgl. preuss. Kunstsamml.*, XXXV, 1914, col. 158-61; RUFFO V., *La Galleria Ruffo nel sec. XVII in Messina*, in *Bollett. d'Arte*, X, 1916, pagg. 251 e 255; SIRÉN O., *A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection*, New Haven, 1916; POGGI G., *Di un ritratto inedito di Cosimo I*, ecc., in *Rivista d'Arte*, IX, 1916-18, pag. 252, n. 2; SCHOTTMULLER F., *Die Gemäldesammlung Oskar Moll*, in *Cicerone*, IX, 1917, pag. 105; BRECK J., *A Florentine Tapestry*, in *Art in America*, V, 1917, pag. 135; SIRÉN O., *Utstallningen av Italienstra Renässansmalningar i Nationalmuseum*, Stoccolma, 1920; VOSS H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino 1920; MARANGONI M., *Capolavori della Galleria degli Uffizi*, Firenze, 1920; SERRA L., *Il riordinamento della Pinacoteca.... di Pesaro*, in *Bollett. d'Arte*, N. S., I, 1921-22, pag. 188; GRADARA C., *Le chiese minori di Roma*, Roma, 1922; GIGLIOLI O. H., *Una pittura inedita di Cecchino Salviati nella R. Gall. Pitti*, in *Bollett. d'Arte*, II, 1922-23, pag. 184; FREY K., *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Monaco di Baviera, 1923; ALAZARD J., *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Parigi, 1924; LAVAGNINO E., *Il palazzo della Cancelleria*, Roma (senza data); MARIANI V., *Il palazzo Massimo alle colonne*, Roma (senza data); HALLO R., *Ueber einige Antikenfalschungen und nachbildungen im Casseler Museum*, in *Repert. fur Kunstwiss.*, XLVII, 1926, pag. 279; CECCHELLI C., *Il Vaticano*, Milano-Roma, 1927; COLNAGHI D. E., *A dictionary of Florentine painters*, Londra, 1928; GOBEL H., *Wandteppiche*, II, *Teil*, *Die romanischen Lander*, Lipsia, 1928; VOSS H., *Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance*, Monaco di Baviera, 1928; LENSI A., *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929; PITTALUGA M., *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, 1930.

Fig. 83 — Roma, Oratorio di S. Giovanni Decollato. Francesco Salviati: *Visitazione*.
(Fot. Ist. L.V.C.E.).

corporee in primo piano, nel movimento tortile delle gambe avvitate di un vecchio a destra e in tutto il mirabile gruppo a spira di donna e bambino.

Ma specialmente, fin da questa sua giovanile opera, si vede prevalere, sullo spirito di profonda umanità che diversamente si rifletteva nell'arte di Michelangelo e di Raffaello, la tendenza verso l'effetto decorativo, che salverà il Salviati dal vuoto accademismo del suo conterraneo Vasari. Ed ecco che la scena della *Visitazione*, perduta ogni vivacità narrativa, diventa una cerimonia di corte osservata da oziosi in drappeggiamenti classici: un corteo avanza verso la casa, due donne inginocchiate ripetono liberamente un motivo dell'affresco d'Eliodoro, altri curiosi s'affacciano nell'ombra dell'edificio, fra gli intercolunni, o s'aggrappano alle colonne, ripetendo motivi raffaelleschi diventati ormai tradizionali. Perduto ogni significato intimo, la sacra scena è portata nello spazio, interpretata da mimi in grande apparato; nè davvero ha ragione logica il movimento di corsa della figura di donna con fardello in capo, ma soltanto una ragione decorativa: e cioè l'effetto ornamentale delle vesti aggirate a chiocciola, attorcigliate, spumeggianti. Non ad altro mirano le complesse acconciature michelangiolesche delle donne, il brulichìo di riccioli sulla testa del putto lattante, la chioma a polipaio di un vecchio ammantato, il lavoro di cesello che l'autore prodiga alle pietre degli edifici, come alle viventi capigliature, alle fibule gemmate della donna allattante, al vaso e alla patera che le giacciono accanto. La gran massa delle figure e la solennità degli aspetti par s'alleggeriscano per tutta quell'effervescenza della linea, quel brulichìo di superfici animate, che distingue il Salviati dai manieristi raccolti in Roma al suo tempo, e che si esprime in ogni figura, come in tutto il vasto scenario, e nelle basi dei pilastri di limite, dove l'autore dà sfogo alla sua impazienza di ogni continuità di superficie, al suo amore del vario, dello screziato, del pittoresco.

Così davanti alle *Storie di Camillo*, dipinte nel 1544 a Firenze, nella sala delle Udienze in Palazzo Vecchio (fig. 84), si sente

Fig. 84 — Firenze, Palazzo Vecchio. Francesco Salviati: *Il trionfo di Camillo*.
(Fot. Brogi).

anzittutto che lo scopo degli affreschi è esclusivamente decorativo. Mentre il Vasari, nelle *Battaglie* della Sala dei Cinquecento, per dare significato di « grande pittura » alla sua opera, accentua la forma, porta a grottesche conseguenze la funzione chiaroscurale, si studia di dar un centro alle composizioni; e perviene all'enfasi, alla retorica, il Salviati diminuisce la funzione chiaroscurale, attenua il principio di forma, anche in raffronto alle proprie opere antecedenti del periodo romano, dove la massa michelangiolesca è sentita con maggior vigore, specie nel primo piano, e subordina a quell'attenuazione il compito del colore. Ne deriva un effetto scintillante, variato, mosso, in cui il valore del particolare si smarrisce nell'intrico labirintico delle superfici rabescate, tortuose, come ingioiellate da uno smagliante lavoro di cesello. Anche gli stonati colori non disturbano, perchè ognuno sente come di essi si sia valso il pittore per raggiungere un fine essenzialmente decorativo. Nel *Trionfo di Camillo* vi è un'incoerenza tra gli azzurri, i rossi, i verdi dei costumi degli uomini e il grigio monocromo dei cavalli, come tra il fondo lieve di colli e di nuvole e lo sgargiante corteo: e tuttavia l'unità decorativa della scena risulta infrangibile.

Più che nell'affresco di San Giovanni Decollato, il Salviati qui dimostra di aver fuso le tracce evidenti d'educazione formale michelangiolesca e d'impressioni romano-raffaellesche in uno stile personalissimo, dove il principio di massa, ancor dominante nell'affresco del 1538, s'attenua; e le forme tendono a lastrificarsi per aderire a una stessa superficie lavorata dal sapiente capriccio di un orafo cinquecentesco. Il Mantegna può avergli dato uno spunto iconografico con i *Trionfi*; ma non è traccia del romano mondo di Andrea in questo trofeo di vittoria, dove il fervore di una linea arricciolata e frizzante tutto uguaglia, i personaggi, tra cui sono fortissimi ritratti, i drappi gorgoglianti e arrovellati, le spume delle chiome e delle barbe umane e delle criniere equine, i rilievi cesellati nel carro di trionfo e le adorne corazze, e i finimenti gemmati.

Nell'altro grande affresco: *Camillo e i Galli* (fig. 85), inter-

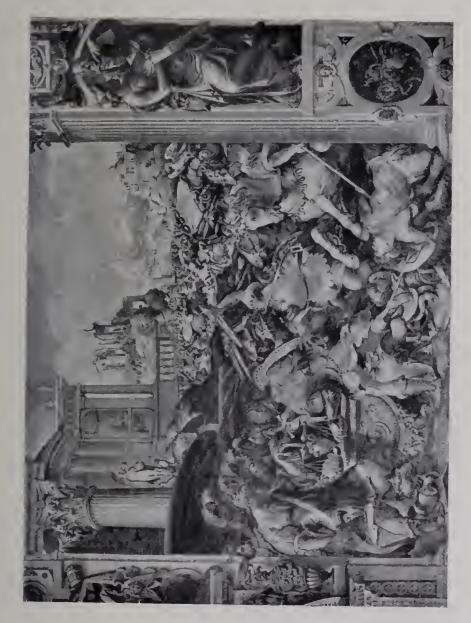



Fig. 85 — Firenze, Palazzo Vecchio. Francesco Salviati: *Storia di Camillo.*
(Fot. Brogi).

viene un elemento negativo che non è nel *Trionfo*: sul brulichìo di una folla d'armati scatenata, dove ogni elemento figurativo si disperde in un insieme di ricchezza sfavillante e quasi barbarica, tra lo scintillìo dei colori, ecco impostarsi, troppo grevi, le architetture a destra. E qui l'incoerenza non è superata dall'effetto decorativo, che si sente, anzi, tronco da quell'improvviso contrasto fra l'instabilità dell'insieme e il peso delle costruzioni, tra le irte metalliche superfici, che si estendono dall'onda dei guerrieri alle rovine dirute in distanza, e le superfici lisce del tempio a destra, fra l'intrico di linee arrovellate a compor le maglie inestricabili di una catena di figure e le linee larghe e semplici che disegnano l'edificio marmoreo. Le tinte, in cui prevalgono il verde pallido, l'azzurrino, l'arancio, il rosso scarlatto, son più interrotte, più disperse che nel *Trionfo*, e tuttavia vibranti: e il « vibrare » deriva appunto da accostamenti impensati e stonati di colore.

Ecco perchè questa bella opera pittorica del Salviati in palazzo Vecchio raggiunge il suo massimo valore nel monocromo dell'*Allegoria della Pace* (fig. 86), ove, mancando la contraddizione, insuperabile dinanzi allo spirito dei manieristi, fra le due antitetiche funzioni di forma e di colore, l'effetto ornamentale lambiccato e vibrante, s'impone con magnifica forza. La composizione allegorica, gigante trofeo di figure, d'armi, di faci, di drappi attorcigliati, di fasci littori, sembra una grande stampa cinquecentesca, di quelle che i manieristi romani eseguivano su disegno del Rosso, o del Salviati stesso, o d'altro fiorentino. Il contorno è scattante, nervoso, come solo a Firenze, nel Cinquecento, si poteva sentirlo, dopo le esperienze dei grandi del secolo precedente. Le masse si oppongono con bel ritmo decorativo, che, pur non facendo sentire immediata la presenza di Michelangelo, è solo reso possibile traverso la visione della forma michelangiolesca. Ma anche si comincia a scorgere nell'arte del Salviati un elemento che prima, nelle opere romane, non appariva: la linea svelta della figura muliebre, il ripetersi calligrafico e sensitivo a un tempo delle piegoline di un tessuto di velo, nella

tunica chiara, il lungo collo di cigno, rivelano che egli s'inchina, come il suo tempo, alla moda delle eleganze parmigianinesche: e la sagoma acuita del volto, che a Roma si disegnava grandiosa e morbida a un tempo, si deve anch'essa a un adattamento del tipo muliebre michelangiolesco, massiccio e fiero, a quello nervoso ed elegante dell'Emiliano.

Fig. 86 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Francesco Salviati: *La Pace che brucia le armi.*
(Fot. Brogi).

A questo esempio mirabile di decorazione cinquecentesca s'allaccia, per lo slancio agilissimo della forma che nel vuoto spazio si libra più svelta e leggiera, l'*Allegoria della Giustizia* nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 87). Anche la sagoma acuta del volto è la stessa veduta nell'*Allegoria della Pace*, che con questo affresco rispecchia le doti del maestro nel momento in cui aderisce a quanto v'ha di più fine nel manierismo, e, acco-

standosi al Parmigianino, arbitro di cinquecentesche eleganze, affina il senso decorativo che è centro della sua arte.

La Giustizia veste alianti veli color d'avorio, su cui trascor-

Fig. 87 — Firenze, Museo Nazionale. Francesco Salviati: *La Giustizia.* (Fot. Alinari).

rono riflessi giallini e verdi. Con la destra brandisce la spada, con la sinistra regge la bilancia. Par non tocchi terra, e il vento la spinga: le vesti fluenti, il mantelletto carminio, concorrono all'effetto di levità, tipico dei disegni e delle acqueforti parmigianinesche. Le tinte mutevoli e delicate, l'atteggiamento in-

Più ampie che negli affreschi di palazzo Vecchio e del Museo Nazionale sono le forme nell'*Allegoria della Carità* (fig. 88) agli Uffizi, più aderenti al modulo di Michelangelo, da cui deriva il movimento a spira della composizione. Il fondo è scuro, come in molte cose del Bronzino, di quello scuro pulito e solido che sembra dato sul marmo. Nel resto è appena accennato il colore, che si dilava: il rosa imbianca alla luce, il bianco s'insudicia, il giallo si fa tenue, l'azzurro impallidisce: dominano toni d'avorio, e anche questi ricordano il Bronzino, con quel suo senso d'osseo e di levigato. E sebbene il Salviati più che l'Allori sia fedele allo spirito dell'arte michelangiolesca per l'energia dei contorni, la grandiosità delle forme e il senso serpentino della composizione, nelle sue pitture è uno spirito di raffinatezza, una cura preziosa del particolare, che fa pensar al Parmigianino anche in un'opera di tendenze così fortemente michelangiolesche come questa: il tono eroico delle composizioni di Michelangelo par si muti in un tono di brio, che alleggerisce di per sè le ampie forme, e che è ben lontano da quello del Vasari, carico di gravità e direi di presunzione.

In ginocchio, come la Madonna nel tondo della *Sacra Famiglia* di Michelangiolo, ma con uno slancio più lieve e flessuoso delle forme che si snodano verso l'alto, la Carità è stretta da un putto che vola a lei, abbracciata a una gamba da un altro che gira con lei, mentre un terzo s'annicchia al suo lato sinistro. Formosa virago, con trecce che sembran pennacchi o criniere, con un diadema di perle intorno al capo, una catena d'oro e una grossa fibula al collo, ella sopporta il peso dei putti che attorno a lei si serrano: par che il fanciullo seduto, stretto alle ginocchia della donna, le si afferri per non esser travolto. E tutto il gruppo è composto con la cura di stringer le linee, di serrarle una contro l'altra, di raggiungere un effetto leggiero e acrobatico insieme, che si ripercuote nel vibrar dei drappi arricciati.

Il pittore complica tutto. La Carità tiene in una mano un uccello; sul petto ha un cammeo con una figura a rilievo; strisce di seta multicolori e auree catene s'attorcono alle anella dei

Fig. 89 — Firenze, R. Galleria Pitti. Francesco Salviati: *Le Parche.*
(Fot. Alinari).

putti: e sebbene anche di queste ricchezze e complicazioni decorative sia stato ispiratore Michelangelo, qui si sente che hanno importanza essenziale nell'opera, che anzi, appunto da esse questa prende il tono. I drappi frangiati, arricciati, ventilati, i fiocchi dei guanciali, le forme stesse nel loro sviluppo serpentino, i lineamenti acuti della donna, i lineamenti crespi dei fanciulli, s'accordano con le gemme e i riccioli delle acconciature, a comporre il vibrante effetto ornamentale che l'artista ha tratto dalle eroiche forme di Michelangelo. Così egli, interpretando, tende a diminuire l'importanza della forma e la profondità del senso umano che spira dall'arte del Buonarroti. Il contorno è, come in tutte queste migliori opere del periodo fiorentino, vibrante e incisivo: nel disegno stesso dei lineamenti è un che di aspro, di ferreo, da Cosmè Tura del Cinquecento. E i profili camusi dei fanciulli, le sopracciglia fortemente inarcate, le fronti convesse, le labbra imbronciate, i grappoli folti delle anella, infondono ai volti una grazia tutta speciale e spiritosa, di carattere bacchico o faunesco.

Ogni particolare rispecchia la scattante vitalità della linea fiorentina: le perle, che forman diadema sul capo della Carità, si sgranano entro il nastro arricciato come semi di fava entro la bacca aperta; una ciocca di capelli si snoda come criniera sull'elmo di un guerriero; la catena d'oro e il cammeo si chiudono in elastiche spire; il padiglione dell'orecchio, le labbra acute sporgenti, le nari aperte, sono scavati da una mano insistente d'orafo, la stessa che ha lavorato la fibula preziosa sul dosso del fanciullo a destra e il cammeo della Carità. In alto, nell'ombra, vola un genietto color di fiamma con una face accesa; e a quella luce le chiome dei putti rosseggiano.

Nè mancano accenni cromatici a dimostrare come il soggiorno in Venezia abbia lasciato qualche impronta nell'arte del Fiorentino: ad esempio l'ombra sul volto del fanciullo che piega un ginocchio e quella sulla mano destra della Carità son chiaramente date per ottenere effetto non di forma, bensì di colore. Ma il problema di colore è appena sfiorato dalla scintillante composizione, ove

certe leggerezze chiaroscurali raffinate, qualche soffusione di roseo sulle guancie, mostrano come solo il fine decorativo animi l'arte del Fiorentino anche quando gli si offre un tema come quello della *Carità* patetico e profondo di significato umano.

Quanto distante, questa, dalla ideale *Carità* di Jacopo Carrucci da Pontormo!

La *Carità* del Pontormo par assorba in sè tutto il dolore delle creature che a sè stringe; e le linee s'aggirano languenti melodiche, guidate dal trepido abbraccio della donna ai bimbi derelitti. La *Carità* del Salviati potrebbe assai meglio rappresentare una Venere in un piccolo coro d'Amori, ingioiellati com'essa dalla mano di un orafo pittore, e il fanciullo che l'abbraccia alle spalle par bisbigli maliziose parole. Soltanto dall'angioletto con la face accesa, in alto, nell'ombra, s'intitola la bella composizione che nell'effervescente ricchezza ornamentale trova intiera la sua ragione di vita.

Come l'effetto decorativo sia l'essenza stessa dell'arte di Francesco Salviati si sente anche davanti al *Cristo deposto* nell'ex refettorio di Santacroce a Firenze (fig. 90), che aspira ad essere una solenne pala d'altare. Se non vedessimo in quest'opera una ragion d'essere decorativa, essa ci apparirebbe una « macchina » elaborata e fredda, dove solo qualche particolare potrebbe salvarsi.

Le ombre s'addensano, e ad un tratto dileguano, lasciando scoperti gli oggetti, che appaiono così disposti con un movimento di masse avanzanti e retrocedenti: a prima vista ciò sorprende e dà impressione di caos. Ma poi si scorge una linea compositiva che lega tutte le parti costituendo nell'insieme una specie di grandioso rabesco. Ed ecco, in quel senso d'arabesco, la ragione decorativa dell'opera, ove son brani assai belli, come la figura di San Giovanni, che regge con le braccia il Cristo mentre china la testa verso il gruppo delle Marie, collegando nel suo moto di spira la parte alta e la parte bassa del quadro. In veste rossa, di un rosso fiammingo, la bella figura segna anche un centro cromatico alla composizione, e sul suo volto chino in penombra

gioca un lume freddo e leggiero, come sulle due teste di donna avvicinate a sinistra, sentite luministicamente. Cadono invece nel più antipatico manierismo la figura della Madonna, con l'abituale accordo coloristico azzurro e rosa, e quelle di due donne a destra, l'una contorta nel divincolato atteggiamento, l'altra copiata, secondo il più freddo spirito di accademia neoclassica, da una figura del *Parnaso* di Raffaello.

Indubbiamente, Francesco Salviati, nel dipingere questa *Deposizione*, ha nel pensiero il Pontormo della chiesa di Santa Felicita; ma non v'è traccia, nella sua opera, tanto più pesante e più fredda di quella del sottile maestro fiorentino, della complessità di pensiero che ha dato vita alla floreale creazione d'Jacopo. Nessun indizio d'intellettualistico tormento nella pala di Francesco Salviati. Egli ha seguito facilmente la facile ispirazione, che lo induceva a profittare di tutto e di tutti e che gli permetteva di esplicare senza difficoltà uno spontaneo senso decorativo. Per questo, appunto, la sua *Deposizione* vale senza confronti più di una pala del Vasari. Egli, il Salviati, non ha pretese; il Vasari, invece, pretende tutto. La differenza di visione tra i due maestri spiega la superiorità del primo di fronte al secondo. [1]

Nel *Cristo portacroce* della Galleria Uffizi (fig. 93) il maestro sembra volga ad esemplari fiamminghi o tedeschi, accentuando l'asprezza lineare dei contorni già notata per la *Carità*, seguendo i fini del più minuzioso particolarismo veristico nel descrivere i fili metallici della chioma e della barba, le stille di sangue, le rughe delle palpebre.

È opera di un michelangiolista di tipo bronzinesco, che più del Bronzino forza l'ingrandimento delle masse, e nel modellato

---

[1] Come il carattere fondamentalmente decorativo della composizione di Francesco Salviati si adatti al disegno d'arazzo è dimostrato, anche traverso le alterazioni introdotte dagli arazzieri fiamminghi, dal *Cristo risorto* (fig. 91) e dal *Cristo deposto nella tomba* (fig. 92) della Galleria degli arazzi a Firenze, ove, a differenza che negli arazzi derivati da disegno di Raffaello o della sua scuola, tutti gli elementi compositivi si uniscono a comporre un arabesco in superficie.

Fig. 90 — Firenze, Chiesa di S. Croce, ex refettorio.
Francesco Salviati: *Deposizione dalla Croce.*
(Fot. Alinari).

porta una ricerca aspra dei rilievi e degli scavi. Nulla è di divino nell'immagine torbida, corrucciata, ossuta.

Sempre nella cerchia bronzinesca s'aggira il Salviati, dipingendo la marmorea immagine della *Pazienza* (fig. 94) nella Galleria Pitti.

Fig. 91 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Francesco Salviati: *La Resurrezione* (Karcher arazziere).
(Fot. Alinari).

Qui tutto rimane immobile, anche il golfo del manto azzurro dietro la bianca figura; e un'accademica freddezza, quasi una lieve tinta di manierismo vasariano, comincia a passare sull'arte del Salviati. Come è già lontana la levità preziosa che vesti e forme assumono nell'*Allegoria della Giustizia!* Solo nel lavoro di cesello di una ricca anfora il pittore ritrova le sue eleganze d'orafo.

L'opera che più di tutte rivela l'importanza dell'influsso bronzinesco, sebben passeggero, nell'arte di Francesco Salviati, è la *Resurrezione* della Galleria di Vienna (fig. 95), composta sopra un ritmo di curve a festone che l'arco delle alture brulle chiude lontano,

Fig. 92 — Firenze, R. Galleria degli Arazzi.
Francesco Salviati: *La Deposizione* (Karcher arazziere).
(Fot. Alinari).

di un contorno tagliente e netto, sulla luce d'aurora di Gerusalemme e del cielo. Il gesto studiato dell'angelo e quello, in apparenza vuoto di significato, della guardia che immerge un braccio nel sepolcro, collegano, con il preciso senso ritmico già dato alla tortile figura di San Giovanni nel quadro della *Deposizione*, la metà alta alla metà bassa del quadro, il primo piano all'ultimo.

Le tinte, così basse e scialbe da giunger quasi al monocromo, meglio ci lascian godere l'effetto sintetico della composizione. La linea brulla del terreno, di aridità michelangiolesca, segna l'orizzonte senza l'interruzione di un albero, di un cespuglio.

Fig. [illegible] — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Francesco Salviati: *Cristo portacroce*.
(Fot. Brogi).

Le forme delle guardie dormienti incatenate alla maniera bronzinesca secondo un ritmo alterno di braccia e gambe piegate in direzione opposta, rotondeggiano, s'inglobano, s'aggirano entro curve elissoidi all'unisono con l'arco della linea compositiva. Anche qui, nei particolari, si scorge l'opera di cesello del

pittore della *Carità*: nelle impugnature di spade, negli ornamenti di gambali, nel rilievo di una testa di Medusa entro scudo,

Fig. 94 — Firenze, Gall. Pitti.
Francesco Salviati: *La Pazienza*.
(Fot. Alinari).

s'indugia e si compiace l'industre maestro d'oreficeria cinquecentesca. Ma in generale, in rapporto alle altre opere del Sal-

Fig. 95 — Vienna, Museo Storico Artistico. Francesco Salviati: *Resurrezione.*
(Fot. Bruckmann).

cialmente nella macchinosa tenda di velluto, ove son grossi effetti luministici, di origine indiretta veneziana. Il tendone col grosso nodo, con pieghe divise da solchi profondi che sembran scavati nel fango, è l'oggetto più invadente del quadro,

Fig. 75 — Firenze, Galleria degli Uffizi. Gio. Bizzelli: L'Annunciazione.
(Fot. Alinari).

ove tutte le altre forme son piatte, e la dama, prigioniera della sua corazza di broccato, sembra oppressa da quella valanga di velluto. L'ornamento grosso e materiale della veste, la collana di false perle, l'espressione tra melensa e disgustata, la fosca ar-

chitettura, ci mostrano qui il freddo bronzinesco disorientato dalla visione diretta o indiretta di cose veneziane, palese nell'enfatica cortina, come nel puerile sfondo di giardino, nel busto

Fig. 76 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Gio. Bizzelli: Ritratto della *Granduchessa Giovanna d'Austria col figlio*.
(Fot. Alinari).

sopra la porta, disfatto da luce, e nel motivo veronesiano delle mani di madre e figlio intrecciate.

I due quadri rappresentano due momenti diversi nella vita del piccolo pittore: nel primo, ancor timido bronzinesco, nel secondo, volto alla moda importata da Venezia a Firenze con il Ligozzi

Fig. 77 — Firenze, Galleria Uffizi, primo corridoio.
Butteri e Bizzelli: Decorazione del soffitto.
(Fot. Alinari).

e altri artisti nella seconda metà del Cinquecento. Col Butteri e con altri lavorò, nel primo corridoio della Galleria degli Uffizi, grottesche ove è qualche accento caricaturale (fig. 77). [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Firenze, Chiesa di S. Agata: *Martirio di S. Agata* (affresco a lato dell'altar maggiore).

— — *Morte di S. Agata* (id.).

— Galleria degli Uffizi: *Autoritratto.*

— — n. 1547: L'*Annunciazione* (già possesso di Eleonora de' Medici).

— Museo Mediceo: *Giovanna d'Austria e il figlio.*

— Pia Casa di lavoro: La *Vergine col Bambino.*

Poppi, Chiesa delle Agostiniane: Due quadretti (Beni, *Guida del Casentino*, 1908, pag. 251).

Pratovecchio, Chiesa di S. Giovanni Evangelista: *Incoronazione della Vergine e quattro Santi.*

— — *Santi* ai lati della pala.

Roma, Chiesa di S. Giovanni Decollato: *Crocifissione* (1575).

GIOVANNI BALDUCCI.

Intorno al 1560 — Nasce a Firenze da Bastiano di Marco Balducci (suppone questa data il COLNAGHI, *A dictionary of Flor. Painters*, Londra, 1928, pag. 28).

— È allevato in casa di Raffaello Cosci, suo zio materno, ed è, perciò, soprannominato Cosci.

Scolaro di Battista Naldini, aiuta poi Federico Zuccari nei dipinti della cupola del Duomo (1575-79) (BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, (1681-1728), ed. Ranalli, 1845-47, III, 91.

1578 — È matricolato nell'Accademia del Disegno, nella quale varie volte è designato console, senza mai rivestire la carica (1580-1586-1595) (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

— Giovanissimo lavora per il card. Alessandro Medici, Arcivescovo di Firenze, poi papa Leone XI (BALDINUCCI, op. e loc. cit.).

1580 — Ad istanza di Averardo ed Antonio Salviati, e in stretta collaborazione col Naldini, dipinge a fresco il quadro d'altare con la *Resurrezione di Lazzaro, due angeli*, e la *Visione d'Ezechiele* nella cappella sotterranea di S. Antonino in S. Marco (Ibid., pag. 93).

1581, 22 aprile — Pagamento per le grottesche dipinte, in collaborazione con l'Allori, nel primo corridoio della Galleria degli Uffizi (*Ricordi di Al. Allori*, ed. SUPINO, 1908, pag. 30).

1589 — Lavora nell'ornamento del Duomo in occasione della venuta a Firenze di Cristina di Lorena, sposa di Ferdinando I. Vi resta la tela con l'*Ultima Cena* (BALDINUCCI, op. citata, pag. 92).

1589 — *Sposalizio di S. Caterina* nella chiesa di S. Michele a Casale (Siena).

1590 — Affreschi nell'Oratorio dei Pretoni a Firenze (BALDINUCCI, op. cit., pag. 93).

1591 — Tavola coi *Profanatori del Tempio* nel Duomo di Volterra (LEONCINI, *Illustrazione sulla Catt. di Volterra*, Siena 1869, pag. 59).

— Appartengono all'incirca a questi anni i dipinti del Chiostro di S. Maria Novella, che il FINESCHI (*Il forestiero istruito*, ecc., Firenze, 1836, pag. 51) dice cominciato ad affrescare negli ultimi anni del sec. XVI.

1592 circa — Va a Roma sotto Clemente VIII, per invito, e al servizio del cardinale Medici (BAGLIONE, *Le Vite*, 1642, pagina 78; BALDINUCCI, *Notizie*, ecc., ed. cit., pag. 93). Ha la data 1592 il sepolcro Rivaroli in S. Gregorio (ANGELI, *Le Chiese di Roma*, s. a., pag. 203), sul quale il Balducci dipinse, a detta del BAGLIONE (ed. cit., pag. 79).

1598, 6 giugno — Riceve dal duca di Maddaloni pagamento per dipinti eseguiti nel suo palazzo a Napoli, presso S. Maria della Stella (D'ADDOSIO, *Documenti inediti*, ecc., Napoli, 1920, pag. 13).

1600 — Clemente VIII fa restaurare la cappella del Battista presso il Battistero Lateranense, e il Balducci vi dipinge una *Storia di Salome* oggi perduta (ORTOLANI, *S. Giovanni Laterano*, Roma, s. d., pag. 103).

1600, 20 giugno — Donna Costanza Gesualda, procuratrice del card. Gesualdo, paga il Balducci per dipinti eseguiti nell'Arcivescovado di Napoli (D'ADDOSIO, op. cit., pag. 14). Si conferma così la notizia del BAGLIONE (op. cit., pagg. 78-79), secondo cui l'artista fu mandato a Napoli dal card. Medici, ai servizi del card. Alfonso Gesualdo.

1603 — Suor Porzia de Caro, badessa del monastero della Maddalena, paga il Balducci « per sue fatiche come Architetto et Ingegniero » nell'amplificazione del monastero della Maddalena, destinato alle Suore (D'ADDOSIO, op. e loc. cit.).

1612, 26 giugno — Da Marino Caracciolo di Brienza riceve pagamenti per una « Cona » che fa per lui all'Annunziata. Riceve i denari Sebastiano Balducci, figlio dell'artista. Un altro pagamento della stessa opera si ha il 14 dicembre (Ibid.).

1614 — Hanno questa data le due tele con l'*Immacolata* e la *Madonna del Carmine* nella chiesa di S. Maria Maggiore a Taverna, in Calabria (FRANGIPANE, *Arte e Storia*, XXXVI, 1917, pagg. 142-43).

1631 — Dipinge a fresco nel chiostro del Carmine Maggiore, a Napoli, l'effigie del padre generale Canale, morto a Roma il 27 luglio di quest'anno (FILANGIERI, *Indice degli artefici*, ecc., Napoli, 1891, pag. 392).

1658 — Secondo il CECI (*Napoli nobilissima*, Nuova Serie, I, 1920, pag. 95), in quest'anno il Balducci affrescherebbe la sagrestia del Carmine Maggiore. Nel dar però questa notizia, da noi non altrimenti verificata, ne rileviamo la sconcordanza con la data da noi supposta per la nascita dell'artista.

— Muore, non si sa in che anno, ed è sepolto nella catacomba sotto la chiesa di S. Maria della Sanità a Napoli, dove tuttora esiste la sua tomba (CECI, op. e loc. cit.).[1]

---

[1] Bibliografia su Giovanni Balducci GUALTEROTTI R., *Descrizione del regale apparato*, ecc., Firenze, 1589; BAGLIONE G., *Le Vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642; C. GRADARA PESCI, *Indice al Baglione*, Velletri, 1924; TITI F., *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1674; BOCCHI F., e CINELLI G., *Le bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1677; BALDINUCCI F., *Notizie de' professori del disegno*, ecc., 1681-1728 (ed. fiorentina, 1767-1774); RICHA G., *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-1762; TITI F., *Descrizione delle pitture, sculture, ecc., in Roma*, Roma, 1763; ORLANDI P. A., *Abecedario pittorico*, Firenze, 1788; FINESCHI V., *Il forestiero istruito in S. Maria Novella*, Firenze, 1790; CELANO C., *Delle notizie del bello, ecc. della città di Napoli*, IV ed., Napoli 1792; LANZI L., *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-1796 (altra ed. Venezia, 1837-39); DE BONI F., *Biografia degli artisti*, Venezia, 1840; PECORI L., *Storia della terra di S. Gimignano*, Firenze, 1853; FANTOZZI F., *Nuova guida*, ecc., *della città e contorni di Firenze*, Firenze, 1857; LEONCINI G., *Illustrazione sulla cattedrale di Volterra*, Siena, 1869; NIBBY A., *Itinerario di Roma*, Roma, 1870; FILANGIERI DI SATRIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie*, Napoli, 1885; FILANGIERI G., *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori*, Napoli, 1891; DALBONO C. T., *Guida di Napoli*, Napoli, 1891; BROGI F., *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena, 1897; FERRI P. N., *Disegni e stampe del secolo XVI riguardanti la basilica di S. Pietro di Roma*, in *Rassegna d'Arte*, IV, 1904, pag. 91 segg.; CAROCCI G., *I tabernacoli di Firenze*, in *Arte e Storia*, XXIV-XXV 1905-1906, pag. 56; SUPINO I. B., *I ricordi di Aless. Allori*, Firenze, 1908; voce omonima in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, II, Lipsia, 1908; FRANGIPANE A., *Artisti fiorentini in Calabria, Giovanni Balducci*, in *Arte e Storia*, XXXVI, 1917, pagg. 142-143; VOSS H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; D'ADDOSIO G. B., *Documenti inediti di artisti napoletani*, Napoli, 1920; CECI G., *Sculture e dipinti nella chiesa di S. Maria della Sanità*, in *Napoli nobilissima*, n. S., I, 1920, pag. 94; ORTOLANI S., *San Giovanni Laterano*, Roma, s. a.; COLNAGHI D. E., *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; DE FRANCOVICH G., art. in *Enciclopedia Italiana*, V, Milano-Roma, 1930.

Fig. 78 — Firenze, Oratorio dei Pretoni.
Gio. Balducci: *Apparizione di Gesù agli Apostoli.*
(Fot. Brogi).

gendo, nell'insieme di essi, un effetto non sgradevole. Completano quest'effetto generale gli Apostoli entro finte nicchie, ove sembra che il Balducci voglia imitar il Veronese parzialmente illuminandole. Ma anche in questo tentativo l'incerto pittore cade nel falso, per il contrasto tra la parete chiaroscurata della nicchia e un colore piatto e insensibile alla luce.

Fig. 80 — Firenze, Oratorio dei Pretoni. Gio. Balducci: *Resurrezione di Cristo.* (Fot. Brogi).

Più che negli affreschi, la discendenza dal Naldini è palese nelle tre tavole d'altare, ove son note bronzinesche comuni anche a quel pittore, nelle sue opere più tarde.

I caratteri pontormeschi del Naldini primitivo si riflettono invece nell'affresco del *Martirio di Sant'Andrea*, di un pontormismo appesantito, solidificato, come appunto nel Naldini. Il chiaroscuro è tuttavia, nelle tre composizioni, meno forte che in questo maestro, e minori sono i risalti cromatici, che scompaiono nella tonalità più uniformemente grigia.

Anche più basso scende il livello dell'arte di Giovanni Balducci nei dipinti eseguiti più tardi a Napoli, dopo la sosta in Roma del 1592. Nei quadri della chiesa napoletana di San Giovanni dei Fiorentini, composti in una maniera enfatica, gonfia, volgare, si è spenta ogni traccia della nobiltà artistica fiorentina.[1]

Fig. 81 — Firenze, Oratorio dei Pretoni.
Gio. Balducci: *Gesù conferisce l'autorità della Chiesa a San Pietro.*
(Fot. Brogi).

[1] Catalogo delle opere:

Casale (Siena), Chiesa di S. Michele: *Sposalizio di S. Caterina* (1589).

Firenze, Chiesa di S. Marco (cappella sotterranea di S. Antonino): *Resurrezione di Lazzaro* (affresco sull'altare).

— — *Visione di Ezechiele* (id. sotto l'altare).

— — *Angeletti* (id. a lato dello stemma Salviati in basso della scala). Tutte queste opere, a detta del Baldinucci (*Notizie, ecc.*, ed. 1767-74, VIII, pag. 116), furono eseguite su disegno e in collaborazione col Naldini.

— Chiesa di S. Maria Novella (chiostro grande): Affreschi di cinque lunette: *Cristo davanti a Pilato, Sepoltura di S. Antonino, Natività di Gesù, Ingresso di S. Antonino in Firenze, Marta e Maria* e *storiette* in alcune delle volte.

— Chiesa di S. Jacopo e dei Pretoni: *Gesù in gloria e gli Apostoli* (altar maggiore).

GREGORIO PAGANI.

1558 — Nasce a Firenze. Suo padre (dice il BALDINUCCI, *Notizie* ecc., 1684 ss. [ediz. Manni, Firenze, 1770, VIII, 41 ss.], che è la fonte principale e più attendibile, perchè ebbe direttamente le notizie da Matteo Rosselli, allievo di Gregorio Pagani) fu Francesco Pagani, pittore, « quegli che « sotto la scorta dell'opera del celebre Pulidoro da Caravag« gio, e Maturino fece sì gran profitto che in breve tempo « nome si guadagnò d'eccellente in quest'arte ed a Roma, ed « alla Patria nostra fece vedere opere ragguardevoli non « poco ». La madre, Elena Crocini, era figlia del genero del Tasso, che aveva con lui lavorato alla Libreria di S. Lorenzo. Suo compare fu Bernardo Vecchietti.

1560 — Muore suo padre, Francesco. Il ragazzo restò alle cure della madre, giovanissima, che lo mantenne col suo lavoro. Da giovinetto attendeva alle lettere, ma per consiglio di parenti e amici di casa, fra cui Maso da San Friano, fu spronato alla pittura, anche per la complessione gracile che non gli dava di sopportar gli studi; e fu messo a bottega con Santi di Tito. Il quale cominciò presto « a valersene molto in ogni sua Pittura a fresco ed a olio », facendogli fare nei ritratti « le guarnizioni, i busti, l'acconciature, e simili abbigliamenti ». Ciò non piaceva al ragazzo, tanto più che con l'esempio di Antonio Tempesti detto il « Tempestino » (il quale aveva lasciato il suo primo maestro, lo Stradano, per andare da Santi di Tito), desiderava cimentarsi in modo originale e indipendente. L'occasione gli si presentò quando Girolamo Macchietti o del Crocifissaio, andando in Spagna, gli lasciò l'uso delle sue stanze. E così Gregorio si licenziò da Santi « e in esse si portò », aprendole ospitali ad altri giovani pittori, fra cui Lodovico Cigoli, « suo amicissimo ». A complemento di questo primo periodo, ecco le seguenti notizie:

1576, settembre — È matricolato nell'Accademia del Disegno (D. C. COLNAGHI, *A dictionary*, ecc., Londra, 1928, 197).

1578 — Dipinge (era ancora con Santi di Tito) una tela col *Sacrificio di Noè* per la festa di S. Luca, protettore dell'Accademia del Disegno (Id., ivi).

1583 — È designato console dell'Accademia del Disegno. Ma sembra non abbia ancora l'età (Id., ivi).

1585 — Il Voss (*Die Malerei der Spätren.*, ecc., Berlino, 1920, 394) mette circa quest'anno la lunetta nel chiostro grande di S. Maria Novella. In questo tempo, dice il Baldinucci, va ad Arezzo col Cigoli per vedervi una tavola del Baroccio, e ritorna a Firenze avendone presa la maniera. Poi dipinge di nuovo con stile indipendente.

1587 — Il Giambologna si consiglia con Gregorio Pagani e col Cigoli circa il monumento a Cosimo I (A. Lensi, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929, 264).

1589 — Partecipa agli apparati festivi per le nozze di Ferdinando I e di Cristina di Lorena. Dipinse un quadrone con la *Natività di Cristo*, che ai tempi del Richa (VI, III, 1758) e della « Serie degli uomini illustri » (1774; VIII, 71) si conservava nell'interno della facciata del Duomo: e uno dei *Re* esistenti fra l'uno e l'altro occhio del tamburo della cupola.

Si fa in questo tempo molti amici e scolari, fra cui Giovanni Berti, Giov. Simone Tornabuoni, Franc. Marenozzi, Pietro del Nero, Ascanio Pucci, Filippo del Migliore, M. A. Buonarroti il Giovane, ecc. Lavorò per alcuni di questi come il Berti, G. B. Deti, i Concini, i Giraldi. Fece amicizia anche con Bart. Carducci e per mezzo suo mandò varie pitture in Spagna.

1592 — È in gara con altri per dipingere un quadro nel palco della sala d'ingresso all'Accademia del Disegno (Colnaghi, op. cit.). Ma è scartato.

1592 — *Sacra Conversazione* a Leningrado (firmata e datata) (Voss).

1593 — È Camarlingo dell'Accademia del Disegno. Gareggia anche, con altri, per la pala d'altare per l'Accademia stessa: ma non vince (Colnaghi, op. cit.).

1594 — Dipinge una lunetta nel Convento di Foligno, a Firenze, descritta dal Baldinucci (VIII, 54) e oggi non più esistente.

1594 — È nell'Accademia del Disegno (Colnaghi).

1596 — Per l'Accademia del Disegno dipinge un ritratto del signor Carlo Spini, già luogotenente dell'Accademia stessa (Id.).

1596, ottobre — Valuta con Filippo Furini certi paesi di Domenico Cecchini (Id.).

1599 — È Camarlingo dell'Accademia del Disegno (Id.).

1600 — Ha la stessa carica (Id.).

1600 — Fondendosi le porte di bronzo del Duomo di Pisa, non solo rivide le cere « ed ogni altra cosa » e assistè chi operava, « ma ebbe anche a fare di sua mano i modelli in tutto e per tutto di tre storie di mezzo rilievo », cioè *Cristo nell'orto*, *Flagellazione*, *Coronazione di spine*, « e le condusse finite quanto mai può dirsi; e tali appunto quali egli le modellò furon messe in opera nelle porte » (Baldinucci, VIII, 573).

1602, agosto — È console all'Accademia del Disegno (Colnaghi).

1603 (?) — Data (mal leggibile) sulla pala con l'*Adorazione dei Magi* al Carmine. Pare sia di questo tempo anche la *Pentecoste* a Pistoia, Duomo.

1604 — Data e firma una tela con *Tobia che restituisce la vista al padre*, ora a Pitti. Addolorato per la morte della madre, va a Castello. Era però molto cagionevole di salute, e ritenuto tisico.

1605, 3 dicembre — Muore a Castello presso Firenze, ed è sepolto nella cappella dei Pittori all'Annunziata. Istituì erede il nipote Domenico Fedini. Molti quadri di lui furon finiti da Matteo Rosselli (poi maestro del Baldinucci). [1]

---

[1] Bibliografia su Gregorio Pagani: F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, ecc. (1681 ss.), ediz. del Manni, Firenze, 1770, VIII, 41 ss.; *Serie degli uomini i più illustri nella pitt., scult. e archit.*, Firenze, 1774, VIII, 71; V. Fineschi, *Il forestiero istruito in S. Maria Novella*, Firenze, 1790, 61; F. Tolomei, *Guida di Pistoia*, Pistoia, 1821, 137; P. N. Ferri, *Catalogo... della racc. di dis. ... posseduta dalla R. Gall. degli Uffizi* ecc., Roma, 1890, 101; H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, 394 ss.; D. E. Colnaghi, *A dictionary of florentine painters and engravers*, Londra, 1928, 197; A. Lensi, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929, 264.

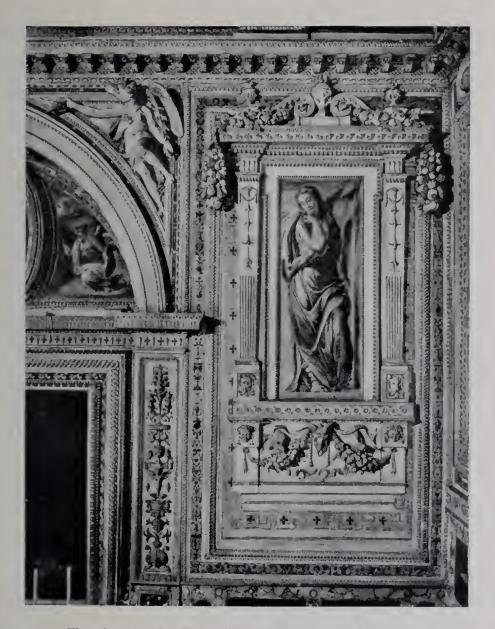



Fig. 96 — Roma, Palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio.
Francesco Salviati: Decorazione.
(Fot. Alinari).

viati, si nota, in questa, una diminuzione dell'ornamento, per amore di sintesi formale: gli ornati dell'elmo giacente sul terreno, a sinistra, si stringono alla calotta, aderiscono alla superficie; le corazze ora cingono di legamenti metallici i torsi muscolosi, come nel guerriero dinoccolato al centro, ora fasciano alla maniera michelangiolesca la nudità delle forme, come nel dormiente aggomitolato a destra e nell'altro appoggiato al sepolcro e presentato in visione frontale: gambe in croce, braccia in croce,

Fig. 97 — Roma, Palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio.
Francesco Salviati: *Martirio di San Lorenzo.*
(Fot. Alinari).

testa sprofondata tra le braccia, esempio mirabile, e forse unico in tutta l'arte del Salviati, di sintesi plastica. Ma il Cristo ballerino e il soldatone a sinistra, che ruzzola nel gesto di sorpresa, ricadono nel più stucchevole modulo manieristico.

Dal 1548 al 1554, il Salviati, di ritorno in Roma, attese alla decorazione della cappella del Pallio nel palazzo della Cancelleria, ove anche gli ornati in istucco, bellissimi, rispecchiano il suo stile (fig. 96).

Tra gli affreschi sulle pareti, il *Martirio di San Lorenzo* (fig. 97) già segna una deviazione dalla scintillante maniera

Finchè, nella *Conversione di San Paolo* (fig. 99), scomparso lo scenario di edifici, il Salviati ci dà un esempio tra i più belli e i più tipici della sua virtuosità di decoratore.

Qui nessuna preoccupazione di struttura architettonica o spaziale: la linea compositiva, tutta in superficie, disegna con un sol arco di piante, cavalli e uomini un festone teso ad ornar la parete, tra il bianco e l'oro degli stucchi di fiorentina ricchezza, disegnati anch'essi dal pittore, come dimostrano le spirali scat-

Fig. 99 — Roma, Palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio.
Francesco Salviati: *La Caduta di San Paolo*.
(Fot. Alinari).

tanti dietro i tralci di frutta e il mascherone del centro, tutto sgusci e volute elastiche, dove torna a sbizzarrirsi una fantasia d'orafo. E anche nessuna pretesa d'effetto drammatico: i cavalli giravoltano nello spazio, i guerrieri movono a cerchio, s'intrecciano e si snodano in figure di danza; e gli alberi battuti dal vento, le frange delle armature, i drappi divisi in pieghe calligrafiche, criniere e chiome, si compongon in arabesco lieve, festoso, anche più lieve per la colorazione argentina, entro l'adorna cornice di stucchi.

Una così perfetta coesione fra stucchi e pittura si ha soltanto in un altro scomparto della deliziosa cappellina, e cioè nel *Giona* che s'inquadra nel vano di una sfarzosa finestra cieca

(fig. 100). Qui si riconosce il modello dei nudi di Michelangelo; ma lo si riconosce appena, tanto la spira del corpo umano e

Fig. 100 — Roma, Palazzo della Cancelleria, Cappella del Pallio. Francesco Salviati: *Giona*. (Fot. Alinari).

dei drappi che l'avvolgono si snoda facile e lieve, entro un piano superficiale, con dolcezza di cadenze femminea. E torna l'orafo

a ingioiellare la fine testa di Giona di ciocche a serpentelli, le fauci del pesce d'uncini di nitido avorio, a incastonar entro l'anello dilatato di un'orbita, come al centro di una borchia, un lucente rubino.

Tutte le migliori opere del Salviati portano quest'impronta

Fig. 101 — Roma, S. Marcello al Corso.
Francesco Salviati: *Presentazione al tempio.*
(Fot. Calderisi).

di pura fantasia decorativa; e son fra le più tipiche gli affreschi tenuemente coloriti nella cappella iniziata da Perin del Vaga in San Marcello al Corso. Il Vasari ne tace nelle *Vite*; eppure il talento del Fiorentino ha lasciato chiare orme nell'*Annunciazione*, dove le michelangiolesche figure s'ingioiellano di drappi rabescati da calligrafiche pieghe e le ciocche dell'angelo ripetono il brulichio di vivi serpentelli sulla testa di Giona alla Cancelleria;

nella barocca *Presentazione al Tempio* (fig. 101), dove figure e tendaggio, attorti a spire con disinvolta scioltezza, «alla brava», si aprono come sipario ondeggiante sul fondo madreperlaceo, ancor memore degli scenarii palladiani e delle teorie di smilze figurine nei fondi tintoretteschi o tra le quinte del teatro di Vicenza. Ma

Fig. 102 — Roma, S. Marcello al Corso.
Francesco Salviati: *Natività di Maria.*
(Fot. Calderisi).

più nella *Natività di Maria* (fig. 102), in quell'imprevisto motivo di architetture e figure roteanti, deliziosamente imperniate al moto circolare della fanciulla e del suo cesto di frutta, il Salviati, che nell'altro affresco ha ottenuto un effetto a sorpresa un po' grosso e plebeo, trasforma la composizione in un brillante gioco di linee decorative. Anche l'atteggiamento manieri-

stico delle due figure in angolo a destra non urta l'occhio divertito da quella danza di cose entro l'aperta rotonda dello scenario: gira l'attillata Sant'Anna nel letto a baldacchino, sotto la cupola; e il cerchio della vasca di Maria, e i drappi volanti, il piatto d'argento, il paniere, ripetono cerchi e cerchi attorno la donzella, che riassume nello slancio e nel torneare dell'agile corpo il moto dell'architettura. Intorno al volto stupito di quest'immagine, così essenzialmente decorativa, è tutto un girar di nastri, un grondar di frondi dal cestello che scompare sotto la volta, un capriccio d'ammaliante freschezza. Anche nell'*Annunciazione*, composta su schemi tradizionali, le linee tendono a serpeggiare, a correre in cerchio (fig. 103).

Vien meno questa freschezza alle pitture del 1551 in San Giovanni Decollato, la *Natività di San Giovanni* (fig. 104) e i *Santi Andrea e Bartolommeo* (figg. 105-106), dove le masse in luce escono con forza dagli scuri profondi e l'influenza di Sebastiano del Piombo appare, oltre che in questa insolita ricerca d'effetto statuario, nel colore, che perde la sua rosea chiarità per tender al plumbeo. La vicinanza all'affresco più antico mette in rilievo il principio di decadenza che comincia a penetrare nell'opera del Salviati: si vedon qui forme attrappite come quella di una giovinetta presso il letto di Sant'Anna; e si sente uno sforzo, una mancanza d'unità nell'effetto, che nasce appunto dalla tendenza verso la visione sculturale, da cui il pittore orafo si era tenuto fin qui lontano. Non manca tuttavia qualche immagine di viva bellezza, ad esempio la donna in piedi, con nude spalle spioventi degne di un ritratto sebastianesco, e il putto che tra le sue braccia snoda a spira il nudo gagliardo. Ma soprattutto nel brano decorativo accanto, d'ignudi in pose acrobatiche presso finestre cieche, torna la vibrante ricchezza ornamentale propria alle opere giovanili del Fiorentino, che ai lati dell'altare, elevando le due giganti figure di Sant'Andrea e di San Bartolommeo, interpreta con spirito quasi tintorettesco il moto formale di Michelangelo, e tien basso il colore, ove si sente l'eco diretta d'impressioni veneziane.

La decadenza continua in Palazzo Farnese, tra la gran pompa ornamentale della sala dei *Fasti* (fig. 107), modello ai manieristi Romani del tardo Cinquecento. Qui non è più l'eleganza sobria, la chiarezza toscana degli affreschi di Palazzo Vecchio; ma una gran fatica di divisioni e suddivisioni lungo le pareti, un suc-

Fig. 103 — Roma, S. Marcello al Corso.
Francesco Salviati: *Annunciazione*
(Fot. Calderisi).

cedersi macchinoso di grandi istorie entro specchi coronati da pesanti motivi ornamentali di festoni, scudi e figure entro nicchie sormontate, al centro, da un arazzo srotolato, ai lati, da quadri con storie minori. Dall'arazzo mediano masse corporee pesanti vengono a ridosso dei gruppi trionfali entro nicchie: il pontefice *Paolo Farnese* da un lato (fig. 108), tra immagini al-

Fig. 104 — Roma, Oratorio di S. Giovanni Decollato, Francesco Salviati: *Natività di San Giovanni.*
(Fot. dell'Ist. L.V.C.E.)

legoriche, e dall'altro il capitano della Chiesa, *Ranuccio*, tra nudi prigioni (fig. 109). Non solo, ma attorno ai quadretti minori che scendon sul cimiero delle figure allegoriche, girano cornici marmo-

Fig. 105 — Roma, Oratorio di S. Giovanni Decollato.
Francesco Salviati: *Sant'Andrea*.
(Fot. dell'Ist. L.V.C.E.).

ree, appesantite da un grosso festone di frutti. Par che il Salviati, ormai al seguito della moda vasariana, straricchisca l'ornamentazione già greve della sala di Costantino, cadendo nel meccanico a furia di addobbi, di divisioni, di sovrapposizioni, dandoci l'op-

Fig. 107 — Roma, Palazzo Farnese, Francesco Salviati: *Fasti Farnesiani.*
(Fot. Anderson)

Ai lati della *Scena di trionfo* sono, a destra, una *Battaglia di Paolo Farnese contro i Pisani* (fig. 110) e la statua d'*Atena* entro nicchia; a sinistra, la *Consegna del bastone di comando delle mili-*

Fig. 108 — Roma, Palazzo Farnese.
Francesco Salviati: *Paolo III*.
(Fot. Anderson).

zie di Santa Madre Chiesa a Ranuccio Farnese (fig. 111), e la figura di *Marte* entro nicchia. È, tra i due lati della composizione decorativa, una così evidente differenza di effetti chiaroscurali e di rapporti tra masse e vuoti da sbilanciare l'insieme e darci

l'impressione di uno sconcertante squilibrio. Nella scena di battaglia, il movimento arricciolato della linea, l'arabesco vibrante delle *battaglie* di Palazzo Vecchio, si semplificano in una veloce curva a *S*, che lontano dilegua nel chiaro paese. La composi-

Fig. 109 — Roma, Palazzo Farnese.
Francesco Salviati: *Ranuccio Farnese.*
(Fot. Anderson).

zione è così ridotta a un rabesco di smilze figurine sparse, come gli alberi a tinte fievoli incenerite, in uno spazio di campagna e di cielo.

Invece la scena del *Pontefice Eugenio V che consegna il bastone del comando a Ranuccio Farnese* è composta come un grande cartello araldico, di figure corrusche sbalzate in metallo dal

Fig. 110 — Roma, Palazzo Farnese.
Francesco Salviati: *Paolo Farnese vittorioso contro i Pisani.*
(Fot. Anderson).

Fig. 111 — Roma, Palazzo Farnese.
Francesco Salviati: *Eugenio IV dà a Ranuccio il bastone di comando.*
(Fot. Anderson).

fondo cupo; vi si ritrovano, specie nelle due immagini a sinistra, le forme arricciolate e sottili di Palazzo Vecchio a Firenze. Due guerrieri in armatura, ai lati del papa, e due grandi stendardi inalberati, riassumon quella pompa ornamentale in uno squillo eroico che par venire dal ritratto tizianesco di Pier Luigi Farnese gonfaloniere di Santa Madre Chiesa. Nell'insieme, l'effetto della scena, in cui sono fortissimi ritratti, rimane di una magnificenza affatto esterna: l'orafo torna a forbir lucenti armature, a inanellar riccioli metallici sulle creste degli elmi, a increspar maglie d'acciaio perchè brillino al sole. Anche i due stendardi con le armi pontificie a rilievo si torcono come duttili lamiere. I lineamenti stessi delle figure, le rughe delle fronti, i contorni delle orbite, specie nel gruppo a destra del pontefice, sembran piuttosto opera di cesello che di pennello, tanto sono aspri, vibranti, incisivi.

Entro nicchie, di fianco ai due affreschi, son figure di Pallade e di Marte, la prima accademica nella fissità della posa, mentre l'altra, investita d'impeto barocco, esce dal fondo architettonico, giravoltando tra ombra e luce, coperta di corruschi metalli.

Di peggiore maniera sono gli affreschi della parete di fronte, simboleggianti il *Convegno di Francesco I con Carlo V a Nizza*, tra architetture pesanti, barocche, di gusto opprimente e sfarzoso. Anche il trofeo centrale, con figure attorno Paolo III in trono, è esempio di un manierismo pretensioso e lezioso, dove sembra sentirsi la mala influenza di Giorgio Vasari, e dove certi motivi, già apparsi nel trofeo della *Pace* a Palazzo Vecchio, ad esempio il prigioniero a destra, ci si ripresentano immeschiniti, sfibrati, svuotati dell'antica vitalità.

Altri arazzi, quadretti e riquadri con fasti farnesiani, altre nicchie con statue, adornano le pareti minori, certo composti anch'essi su disegno del Salviati; ma qui si vede chiaro l'intervento di Taddeo Zuccari, che appunto dalla collaborazione con il Fiorentino in Palazzo Farnese trae gli elementi del genere decorativo proprio agli affreschi di Palazzo Farnese a Caprarola. Le tinte basse, polverose, smorzate nel grigio, che appena

Fig. 112 — Roma, Palazzo Farnese. Francesco Salviati: *Carlo V contro i Luterani.*
(Fot. Anderson).

Fig. 113 — Roma, Palazzo Farnese, Taddeo Zuccari: *Fondazione di Orbetello.*
(Fot. Anderson).

che il letterato tien fra le dita, a cesellar la fibbia della cintura. Anche le ciocche dei capelli, i fili della barba bionda, son lumeggiati uno ad uno con cura insistente e preziosa. Nella veste di raso, la persona gira ad arco nell'ombra, mentre le mani e il volto

Fig. [illegible] — Roma, Collegio dei Piceni. Francesco Salviati: *Le nozze di Cana*. (Fot. Anderson).

son plasmati con larghezza di volume dalla luce che li colpisce in pieno. Il colore è liscio e lustro, come di lacca; ma sulle maniche il tocco dà vita alla rete di nastri, con veneta scioltezza. E già in quest'opera giovanile, per molti elementi connessa all'arte del Parmigianino, il volto accigliato ed energico, la fronte ostinata, l'occhio cupo nell'ombra, riflettono la psiche inquieta di Francesco Salviati, che non potè mai fermare dimora nella

nativa Firenze per l'odio che gli attirava la « natura sua collorosa e mordace ». [1]

Fig. 115 — Roma, Galleria Colonna.
Francesco Salviati: Ritratto di *Poggio Bracciolini.*
(Fot. Alinari).

Una tenda a strisce verdi e giallo-cuoio dà risalto all'*effigie di fanciullo* nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 116), pros-

[1] VASARI, *Opere*, ediz. annotata da G. MILANESI, Tomo VII, pag. 25.

sima di tempo a quella di *Poggio Bracciolini*, come dimostra la vitrea lucentezza del colore e la compattezza di modellato nel volto. È questo un delizioso ritrattino, fresco e vibrante di colore. Il ragazzetto ha indossato la pretesta: si presenta sull'attenti nel suo mantello cupo a ornati d'oro, nella veste rossa di seta trinciata. Un berretto piumato, uno spadino cesellato completano il costume. L'ometto, con la destra sul fianco, la sinistra sull'elsa, sembra intimidito dalla sua veste di cavalierino. L'effetto di colore dà l'ultimo tocco di grazia alla gentile opericciola, con i suoi verdi vivaci e con la luce di rubino che s'accende sugli spigoli dei prismetti brillanti nella veste di raso.

I caratteri personali impressi dall'artista nell'effigie di *Poggio Bracciolini* si ripetono in tutta una serie di ritratti: tra essi quello di *Andrea Bandini* nella Collezione Johnson a Philadelphia (figura 117) [1]. Come l'altro di *Poggio Bracciolini*, questo è tagliato a tre quarti della persona: e la trama geometrica di fili luminosi, di cui si compone il ricamo del colletto ribattuto, è opera esatta e paziente di orafo. Incisivi, come nel ritratto della Galleria Colonna, sono i contorni dei lineamenti; e quello tremulo della veste, festonato quasi a punta di forbici sul fondo più chiaro, è lo stesso che nel *ritratto di gentiluomo* alla Galleria Corsini, simile a questo per la semplicità e l'immediatezza della presentazione. Scomparse le due strisce d'oro squillanti, che rompevano l'unità del fondo nel ritratto *Colonna*, qui l'immagine si spiana sul marmo grigio di base; e l'austerità del colore, ridotto quasi a bicromia, l'estrema semplicità della messa in scena, singolarmente s'accordano con la nota grave della figura, tutta raccolta nell'energia del pensiero.

Cromaticamente più audace di questi ritratti è l'*effigie di gentiluomo* già nella raccolta Coray a Erlenbach (fig. 118), che ricorda il quadro di Philadelphia per la gran fronte stempiata e il taglio angoloso; ma stacca con violenza dal fondo grigio per il grido di colore della veste aranciata sul manto azzurro. È

---

[1] Il BERENSON, nel *Catalogo*, l'attribuisce a Ridolfo Ghirlandaio.

Fig. 116 — Londra, Galleria Nazionale di Londra.
Francesco Salviati: Ritratto.
(Fot. della Direzione della Galleria Nazionale).

una figura d'uomo esausto, un po' curva, con occhi dallo sguardo triste e febbrile, di neurastenico. Le pieghe della manica, scom-

Fig. 117 — Filadelfia, Coll. Johnson. Francesco Salviati: Ritratto di *Andrea Bandini* (Dal Catalogo Berenson).

poste, il colletto accartocciato, partecipano a quella espressione di psiche agitata.

Come le figure dei ritratti Johnson e Coray, quella del *gentiluomo* effigiato in un quadro della Galleria Corsini a Firenze (fig. 118) si ritaglia piatta, a colpi di forbice, sul fondo grigio,

più chiaro che nel ritratto Johnson, così da dar l'impressione di una pittura a bianco e nero. L'effetto che ne risulta, anche

Fig. 118 — Erlenbach, Coll. Coray. Francesco Salviati: Ritratto.

per lo slancio dell'agile e secca persona, è singolarmente affine, per semplicità e immediatezza, a quello di un Moroni, ma di un Moroni passato traverso la gloriosa tradizione formale di Fi-

renze, che si rivela nel contorno vibrante delle vesti, nella struttura del volto affilata, a scavi e rilievi netti, sintetici. L'arco delle labbra è sentito alla maniera di Michelangelo: e un'ombra profonda scalpella il piano dell'orbita, accentuando l'espressione

Fig. [illegible] — Firenze, Galleria Corsini.
Francesco Salviati: *Ritratto d'uomo.*
(Fot. Alinari).

d'uomo timido, triste, come attrappito da un interno brivido pauroso.

Prossimo a questo ritratto è l'altro di *giovane* agli Uffizi (fig. 120), ove per la prima volta, alla figura, sempre di tre quarti in altezza, s'aggiunge un tavolo con un calamaio, un libro, un fascio di lettere slegato, dal quale l'ignoto personaggio ne ha

tolta una. Il fondo è ancora di pareti nude, ma di un tono più vicino a quello caldo dell'immagine, più fuso con essa. Lo scrittoio, del resto, nulla aggiunge di determinazione all'ambiente; ma è soltanto introdotto come suggerimento psicologico, non

Fig. 120 — Firenze, Gall. degli Uffizi.
Francesco Salviati: *Ritratto d'ign[illegible]*.
(Fot. Alinari).

senza un sapore quasi romantico alla Lorenzo Lotto, in quel motivo della lettera spiegata dal gesto di due mani stanche, cui risponde uno sguardo turbato, assorto, come smarrito nel ricordo

La figura stacca nera su fondo rosso-marrone. Una filettatura bianca al collo, il caldo pallore del volto e delle mani, la lettera vibrante nei piani bianco-grigi, sono le sole note chiare.

che interrompono, con nobile effetto, la sobrietà cromatica dell'insieme.

Il disegno è quello di un Fiorentino nell'ora della bella ispirazione. Il raffinato concetto della linea e della forma non potrebbe trovare un complemento più adatto che in quella sobrietà cromatica. Alla mirabile coerenza dei mezzi figurativi corrisponde la mirabile coerenza spirituale. Una vita assorta, un poco assente, ma dignitosa e nobile, emana l'immagine dallo sguardo profondo. Vi è qualcosa del Parmigianino in questa eletta esaltazione d'umanità; ma vi è anche una sensibilità più sofferente, più acuta che nell'aristocratico maestro di cinquecentesche eleganze, come un accenno all'interpretazione romantica.

Per il contorno crudo e vibrante s'approssima a questi ritratti quello già attribuito ad Andrea Schiavone, nella sala di Prometeo in Palazzo Pitti (fig. 121), mentre più che negli altri vi si scorge l'influenza della pittura veneta su Francesco Salviati. Sul fondo grigio dorato s'accende il bronzo delle carni, con effetto quasi monocromo: anche la veste bruna par s'infulvi a quella tonalità calda del fondo e delle carni. Il modellato è potente nel rotondeggiar del segno, e, come in tutti i ritratti del Salviati, l'arco delle labbra è vigoroso, vibrante; l'occhio, profondo nell'orbita. La struttura tonda del volto, gli occhi tondi in ombra, l'effetto monocromo, danno una vaga espressione tintorettesca a questo ritratto, così tipicamente fiorentino nella scattante elasticità del segno ritorto.

Fa eccezione all'impronta generalmente esacerbata, triste, inquieta, che nei ritratti di Cecchin Salviati è un riflesso vivo del suo carattere turbolento, l'*effigie d'orafo* o *di scultore* nella raccolta Patrizi a Roma (fig. 122). Siamo qui al tempo in cui il fiorentino dipingeva il secondo affresco nell'oratorio di San Giovanni Decollato, e gli influssi del Bronzino e di Sebastiano del Piombo si fondevano nella sua opera, senza cancellarne la personalità spiccata, la vibrante energia del contorno metallico. L'ignoto artista, tagliato a tre quarti del busto, stringe in una mano una statuina bronzea. Il volto di gaudente, florido e gio-

condo entro una massa nera di capelli, di barba, di sopracciglia selvose, guarda con occhi ridenti; e quel sorriso sembra rispondere al gesto scherzoso della mano, che tien prigioniera per una gamba la statuina come una ranocchietta pronta a guizzare. Il modulo delle forme è qui più largo; il colore, nella mag-

Fig. 121 — Firenze, Palazzo Pitti. Francesco Salviati: Ritratto. (Fot. Alinari).

gior parte dei ritratti signorilmente contenuto, sale di grado sino agli acuti; e l'impressione generale è di un'abbagliante freschezza, come di cosa buttata giù «alla brava», di getto, da un modellatore spavaldo e sapiente, che gode a sfaccettare i robusti lineamenti e a scompigliar con briosa irrequietudine le pieghe di una veste corrusca.

La nobiltà dei ritratti bronzineschi meglio si riflette in quello

di *scultore* nell'Hofmuseum di Vienna (fig. 123). La posa, più che nei precedenti, è studiata secondo una mira d'effetto decorativo: e la tenda verde completa con le sue luci l'effetto, voluto, superbo. Sulle orme di Angelo Allori, il Salviati irrigidisce l'immagine; ma in quella apparente rigidezza trasfonde,

Fig. 122 — Roma, Collezione Patrizi.
Francesco Salviati: *Ritratto d'orafo*
(Fot. dell'Ist. L.A.C.E.).

come il Parmigianino, la sua tempra nervosa: la mano ha dita squadrate, in tensione; e sotto il tratto energico la fisionomia si anima di una vita violenta, compressa a fatica: l'occhio s'annuvola e le robuste labbra si flettono a una piega amara.

Agli esempi del Parmigianino ritorna più chiaramente il Salviati nel dipingere il bel ritratto del giovinetto *Trissino* (fig. 124), con nobile sobrietà d'effetti: il busto spianato sul fondo grigio,

modellata con elementare chiarezza plastica la testa di fanciullo mite, dagli occhi trasparenti sotto l'arco di stupore delle sopracciglia parmigianinesche. Appena un tremito dei contorni infonde

Fig. 123 — Vienna, Hofmuseum.
Francesco Salviati: *Ritratto virile.*
(Fot. Wolfrum).

nella pacata fisionomia il segno della inquieta sensibilità propria al maestro.

Simile a questo ritratto nel taglio del busto e nel fondo unito e grigio, è l'altro di *giovinetto* al Museo Poldi Pezzoli di Milano (fig. 125), ma qui anche più acuto risulta il carattere parmigia-

con lettera; ma in compenso vi è un gusto tutto nuovo per la massa pittorica, resa nel suo spessore in virtù di tocco.

La massa s'addensa; pesa e s'incurva il busto; e la testa, costrutta con forza, taurina, affonda nel collare di trine. I colori

Fig. [illegible] — Milano, Museo Poldi Pezzoli.
Francesco Salviati: Ritratto di [illegible].
(Fot. Anderson).

sono troppi: il volto affocato non s'accorda col verde bottiglia della veste su fondo verdone scurissimo; e uno striscio scarlatto, sopra una spalla e presso il polso, mette una nota ardita, alla Rosso. Ma nelle trine della gorgiera, nel fazzoletto tenuto bravamente con la destra, nelle trine del polso, il pittore raggiunge una libertà di pennello che certo vien piuttosto dal Veneto, dall'arte di Jacopo Bassano ad esempio, che non di Firenze: e questo

gusto della materia cromatica sentita in spessore, questa gioia del tocco per se stesso, rappresentano un momento eccezionale nell'arte di Francesco Salviati.[1]

Fig. 126 — Firenze, Galleria Uffizi.
Francesco Salviati: *Autoritratto.*
(Fot. Brogi).

[1] Catalogo delle opere.

Aix en Provence, Museo: *Madonna* (ascritta al Mazzola Voss, *Malerei der Spätrenaissance* pag. 247).

Annemasse (Ginevra), Collez. privata. *Sacra Famiglia* (Voss, op. cit., pag. 246).

Berlino, Collez. Kappel: Due ritrattini rotondi, a miniatura (Ibid., pag. 242).

— Collez. Schaffer: *Ritratto di Annibal Caro.*

Bologna, Chiesa di S. Cristina: *Sacra conversazione.*

Cleveland (Ohio), Collez. Holden: n. 29, *Ritratto di Giuliano de' Medici duca di Nemours* (M. Logan Berenson, *Rassegna d'Arte*, VII, 1907, pag. 3).

Erlenbach, Coll. Coray (già): *Ritratto d'uomo.*

Filadelfia, Collez. Johnson: 73, *Ritratto d'uomo* (già attribuito a Ridolfo Ghirlandaio).
— — n. 85: *Testa di donna* (BERENSON, *Catalogo*).
— — n. 86: *Cleopatra* (Id.).
Firenze, Galleria Pitti: n. 113, *Le Parche* (VOSS, pag. 248).
— — n. 115: *Deposizione* (già attribuita a Girolamo da Carpi).
— — n. 279: *Ritratto di don Garzia de' Medici* (VOSS, pagg. 242).
— — n. 361: *Ritratto virile* (GAMBA, *Rass. d'Arte*, 1909, pag. 4-5).
— Galleria degli Uffizi: n. 1581: *Mezza figura d'uomo.*
— — n. 2157: *Carità.*
— — 801: *Cristo portacroce.*
— — n. 1528: *Artemisia.*
— — n. 1682: *Autoritratto.*
— — Tre arazzi figuranti: *Resurrezione, Pietà, Ecce Homo* (1549).
— Galleria Corsini: n. 117: *Carità.*
— — n. 127: *Ritratto d'uomo.*
— Museo degli Argenti: *Deposizione* (arazzo).
— Museo Nazionale: *La Giustizia* (affresco).
— Museo di S. Croce: *Discesa dalla croce.*
— Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza: Affreschi con *Storie di Camillo*, ecc.
— — Sala dei Dugento: Arazzo con la *Spiegazione del Sogno di Faraone.*
— — Scrittoio: Soffitto a grottesche e fregio (LENSI, *Palazzo Vecchio*, pag. 136).
— Proprietà marchese Niccolini: *Ritratto d'uomo* (GAMBA, *Rassegna d'Arte*, 1909, pagg. 4-5).
Genova, Palazzo Bianco: *L'Estate* (arazzo).
Londra, National Gallery, n. 652: *La Carità.*
— — n. 649: *Ritratto di giovinetto.*
Madrid, Museo del Prado, n. 329: *Sacra Famiglia* (MADRAZO, *Catalogo*, 1913).
Milano, Galleria Ambrosiana: *Ritratto d'uomo.*
— Museo Poldi Pezzoli: n. 557, *Ritratto di giovinetto.*
Minneapolis (Stati Uniti), The Minneapolis Institute of Arts: Arazzo con soggetto dantesco (BRECK, *Art in America*, V, 1917, pag. 135).
Monaco di Baviera, Collez. Böhler (1915): *Ritratto di donna*, datato 1554 (VOSS, op. cit. pag. 244, n. 2).
— Collez. Röhrer: *Busto di giovinetto*, datato 1547 (Ibid., pag. 244).
Napoli, Museo: n. 142, *Ritratto* detto *del Tibaldeo* (GAMBA, *Rassegna d'Arte*, 1909, pagg. 4-5)
— — *I due Architetti.*
New Jersey (U. S. A.), Englewood, coll. Platt: *Testa di giovane* (MASON PERKINS, *Rassegna d'Arte*, 1911, pag. 3).
Parigi, Chiesa di S. Margherita: *Deposizione.*
— Museo dei Gobelins: *Loth e la figlia* (arazzo).
— Museo del Louvre: n. 1484, *Incredulità di S. Tommaso.*
Richmond (Londra), Collez. Cook: n. 43, *Ritratto di giovinetto.*
Roma, Chiesa di S. Francesco a Ripa: *Annunciazione.*
— Oratorio di S. Giovanni Decollato: *Visitazione* (affresco, 1538).
— — *Natività del Battista* (affresco, 1551).
— — *S. Andrea* (affresco).
— — *S. Bartolommeo* (id.).
— Chiesa di S. Marcello al Corso: *Annunciazione* (terza cappella a destra).
— — *Andata di Maria al Tempio* (id.).
— — *Natività della Vergine* (id.).
— Chiesa di S. Maria dell'Anima: Affreschi (*Pentecoste*, nella volta; *Cristo morto*, sull'altare, ecc.).
— Chiesa di S. Maria del Popolo, Cappella Chigi: Tondi con le *Stagioni.*
— S. Salvatore in Lauro, Refettorio: *Nozze di Cana* (lunetta a olio su muro).
— Chiesa di S. Spirito in Sassia: *Conversione di S. Paolo* (TITI, ed. 1763, pag. 28).
— — *Visitazione* (Ibid.).
— Galleria Colonna, n. 34: *Peccato originale.*

FRANCESCO RUVIALE.

1527 — Secondo il De Dominici (II, p. 143), lo spagnolo Francesco Ruviale si educò alla scuola di Polidoro, fuggito a Napoli per il Sacco di Roma. Con il maestro, avrebbe dipinto il cortile del palazzo degli Orsini, duchi di Gravina, palazzo che sorgeva sopra una collina nel borgo di Chiaia, rappresentando a chiaroscuro «i fatti degli antichi signori di casa Orsina, come anche alcuni fatti de' Romani».

1528 — Partito Polidoro per Messina, il Ruviale fece due quadri, secondo il De Dominici, per le cappelle dei Regi Tribunali (II, p. 143).

1550? — Dipinse, sempre a detta del De Dominici, una cappella a Monteoliveto con *Storie del Vecchio Testamento*, di *Giona Profeta*. E queste sarebbero state le ultime pitture del Ruviale, che fu detto il Polidorino, «per l'uniformità che avevano l'opere sue a quelle del suo maestro».

? — Dipinse il paliotto della Cappella di San Biagio in San Pietro a Maiella di Napoli, rappresentante *S. Pietro Celestino* in abiti pontificali e *Santa Caterina Vergine e Martire* (Filangieri, *Indice degli Artefici*, cit., II, 367).

1548-1554 — Fu aiuto del Salviati, secondo il Vasari, nella decorazione della Cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria (Vasari, ed. Sansoni, VI, pp. 228-229).

? — Dipinse, al dire del Vasari, da sè nella chiesa di Santo Spirito in Roma una tavola dentrovi la *Conversione di San Paolo* (Vasari, cit., vol. VII, pag. 43).

* * *

Il Ruviale, collaboratore del Salviati nel Palazzo della Cancelleria, imita grossamente composizioni salviatesche nel quadro raffigurante la *Conversione di San Paolo* nella chiesa di Santo Spirito in Sassia a Roma (fig. 127). Ma l'effetto decorativo, che

è centro dell'arte di Francesco Salviati, vien meno alla composizione caotica, tra i gesti reboanti, le ombre grevi e dure, l'ipertrofia delle forme. L'intento, ovunque palese, di seguire gli schemi compositivi del maestro, si traduce in un'imitazione grossolana, dove l'elegante vivacità dell'effetto si perde, e un gusto volgare si rispecchia nel colorito falso, nella materialità dei particolari, nelle forme fiacche e turgide. Lontano dal comprendere l'eleganza innata dell'orafo pittore, il valore ornamentale della sua linea compositiva lieve e vibrante, il meschino seguace riduce gli esempi del Salviati alla più banale e gonfia maniera.

4.

JACOPINO DEL CONTE

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: La sua rigorosa opera di ritrattista. - Nuova attribuzione a Jacopino del ritratto di " San Bonaventura " nell'Accademia di Belle Arti a Firenze. - Serrata, forte architettura della " Deposizione " di San Giovanni Decollato a Roma, ove lo studio dell'arte di Michelangelo e del suo volgarizzatore Sebastiano del Piombo si unisce a qualche ricordo di motivi pontormeschi. - Gli affreschi dell' " Annuncio a Zaccaria ", della " Predica del Battista " e del " Battesimo di Cristo ", che dimostrano, nella diversità degli effetti pienamente raggiunti, il talento del fiorentino, la perfetta coerenza tra la sua visione e i suoi mezzi artistici. - Motivi che inducono a ritenere d'Jacopo del Conte la " Sacra Famiglia con Angeli ", attribuita a Michelangelo nella Galleria Nazionale di Londra. - CATALOGO DELLE OPERE.

1510 — Nasce a Firenze. Questa data si ottiene da quella di morte, 1598, sottraendone gli 88 anni che secondo il Baglione visse quest'artista. Sarebbe stato scolaro di Andrea del Sarto e aiuto del Pistoia (BAGLIONE).

1535, 2 marzo — È a Roma, e citato fra i pittori dell'Accademia di S. Luca in un codice di questa data ricordato dal MISSIRINI (*Memorie della Rom. Accad. di S. Luca*, Roma, 1823, p. 14). A Roma eseguì ritratti di papi, da Paolo III a Clemente VIII, e di vari personaggi. Risale probabilmente a questo tempo anche quello di Michelangelo ora collezione Chaix d'Est-Anges a Parigi.

1535 — Affresca in San Giovanni Decollato, Oratorio della Compagnia fiorentina della Misericordia, circa questo tempo (STEINMANN, *Porträtdarstellungen* etc., pag. 22).

1538 — *Battesimo di Cristo* in S. Giovanni Decollato.

1540 — *Predica del Battista*, affresco in S. Giovanni Decollato.

1541 — Data iscritta sugli affreschi in S. Giovanni Decollato.

1547, 14 maggio — Giovan Francesco Ughi scrive a Michelangiolo dicendogli quanto veniva sparlato a Firenze della sua opera per S. Pietro. Era fra i detrattori anche J. del Conte « venuto pur allora da Roma » con la moglie di Nanni di Baccio Bigio. Il Buonarroti mandò subito la lettera dell'Ughi a uno dei deputati alla Fabbrica di S. Pietro, lamentandosi contro « questa due gioeti » (= ghiotti, cioè Jacopino e Nanni) e aggiungendo: « Questo mi si viene pe' piaceri ch'io ò fatto loro; ma e' non s'à d'aspettare altro da due vilissimi furfanti contadini » (A. GOTTI, *Vita di M. A.*, Firenze, 1876, I, 309 s.).

1547, 4 luglio — Di questa data è un biglietto di raccomandazione per un tal Bartolomeo scritto a un messer Benedetto, nel quale Jacopino si dice « pitore a santo Marcello » (C. PINI e G. MILANESI, *Scritt. di art. ital.*, Firenze, 1876, III, n. 215).

1561, 1 giugno — Con altri pittori decide di vendere « un calice et pianeta et altre frascarie » di S. Maria sopra Minerva per « comprare tanta monitione per la fabrica ». In tale documento è detto Console dell'Accademia di S. Luca (BERTOLOTTI, *Art. subalpini*, Mantova, 1884, 78).

1576 — È console dell'Accademia di S. Luca (F. NOACK, in THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, VII, 330).

1577 — È ancora console dell'Accademia di S. Luca (Ivi).

1598, 9 gennaio — Muore a Roma, a 88 anni. Il BAGLIONE dà l'anno 1598, ma non specifica nè giorno nè mese, forniti invece dal NOACK (v. s.). [1]

---

[1] Bibliografia su Jacopino del Conte: G. VASARI, *Le Vite* (1568), ediz. MILANESI, Firenze, 1881, VII, 16, 31, 258, 576; R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584, 502; G. BAGLIONE, *Vite*, Roma, 1672, 75 s.; F. TITI, *Studio di pitt. scult. e arch. nelle chiese di Roma*, Roma, 1675; P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Venezia, 1753, 322; F. TITI, *Descriz. delle pitt., ecc. esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763; *Serie degli uomini i più illustri, nella pittura scult. e arch.*, (supplemento: *Abecedario pittorico*), Firenze, 1776, 775; L. LANZI, *Storia pitt. dell'Italia* (1795-96) 3ª ediz., Bassano, 1809, I, 203; S. TICOZZI, *Dizion. dei pittori*, Milano, 1818, 134; M. MISSIRINI, *Memorie della Rom. Accad. di S. Luca*, Roma, 1823, 14; C. PINI e G. MILANESI, *Scrittura di art. ital.*, Firenze, 1876, III, 215; A. GOTTI, *Vita di M. A. B.*, Firenze, 1876, I, 309 s.; A. BERTOLOTTI, *Art. belgi e olandesi in Roma*, Firenze, 1880, 61; P. DE NOLHAC, *Les collections de F. Orsini*, in *Gaz. des B. A.*, 1884 (XXIX), 433 ss.; A. BERTOLOTTI, *Art. subalpini*, Mantova, 1884, 78; H. THODE, *M. A. und das Ende der Renaissance*, Berlino, 1902, I; J. DU TEIL, *La collection Chaix d'Est-Anges*, in *Les Arts*, 1907, luglio, 4 e 6; E. STEINMANN, *Zur Jkonographie Michelangelos*, in *Monatshefte fur*

* * *

Jacopino del Conte fu ritrattista abile e ricercato. Uno de' suoi primitivi ritratti è quello del maestro che soggiogò lui, come tanti altri suoi compagni d'arte, quello che oggi si trova nella raccolta Chaix d'Estanges (fig. 128). I lineamenti di Michelangelo, resi da un contorno incisivo, son come sovreccitati; gli occhi profondi nell'orbita hanno uno sguardo esaltato, la fronte si corruga tempestosa, come carica di nubi; e al tic nervoso dell'arcata sopracciliare sinistra risponde quello della guancia destra come adunghiata. La veste, a contorni frastagliati, quasi scompare nubiforme nel fondo grigio, suggerita, più che costrutta, con una libertà di fare pittorico che accentua il valor plastico della testa aspra, mordente, e della mano che ricade abbandonata, in un modo particolare ai ritratti di Jacopino del Conte. È questo il prototipo di altri ritratti di Michelangelo, anche di quello della Galleria Capitolina (fig. 129).

Prossimo a questo è l'*effigie d'ignoto* nella raccolta Goldschmidt a Francoforte (fig. 130), ov'è una simile incisività del segno, un rapido schiarirsi del chiaroscuro nei tre quarti del volto, uno sguardo acuto e fisso, una contrazione energica dell'arcata sopracciliare. Simile è il taglio della figura seduta, a tre quarti d'altezza, simile il cadere abbandonato della mano sinistra, che dà un motivo di contrasto con la tensione del capo, ove si concentra un'energia potente, quasi selvaggia. Entrambe le opere,

---

Kw., 1908, I, 46 ss.; J. DU TEIL, *Essai sur quelques portraits peints de M. A. B.*, in *Soc. Nationale des antiquaires de France*, 1912, 166; THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, Lipsia, 1912, VII, 330 (Noack); P. GARNAULT, *Les portraits de M. Ange*, Parigi, 1913; E. STEINMANN, *Die Portraitdarstellungen des M. A. B.*, Lipsia, 1913, 21 ss.; ID., *Ein M. A. Bildnis in der Stadtbibliothek zu Breslau*, in *Monatshefte fur Kw.*, 1915, VIII, 431 s.; H. VOSS, *Die Malerei der Spätren. in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, 140 ss.; O H. GIGLIOLI, *Ritratto di uno Scarlatti dipinto da J. del Conte*, in *L'Arte*, 1926 (XXIX), 64 ss.; E. STEINMANN e R. WITTKOWER, *M. A. Bibliographie*, Lipsia, 1927; E. PANOFSKY, *Ein Bildentwurf des J. del C.*, in *Belvedere*, 1927 (XI), 43 ss.; D. E. COLNAGHI. *A dictionary of flor. painters*, Londra, 1928, 77; C. GAMBA, *Un ritratto poco noto di M. A.*, in *Riv. d'A.*, 1929 (XI, N. S.), 66 ss..

ma specialmente la seconda, sono esempi tra i massimi del ritratto fiorentino nel Cinquecento.

Fig. 128 — Parigi, Collezione Chaix d'Est-Anges.
Da Jacopino del Conte: Ritratto di *Michelangelo*.
(Per cortesia di Ernesto Steinmann).

In un altro quadro della Galleria Pitti a Firenze (n. 11), (fig. 131) alta si eleva, sopra fondo scuro, la figura di un *giovane*

della famiglia Scarlatti, nell'atteggiamento costretto che risponde ai criterî architettonici di Jacopino del Conte, come l'incrocio delle mani avvitate, caratteristico del maestro, e la struttura di esse nodosa, a larghe falangi ribattute dalla luce. L'insieme è di una grande severa semplicità, che s'accentua per

Fig. 129 — Roma, Galleria Capitolina.
Da Jacopino del Conte: Ritratto di *Michelangelo.*

il sobrio effetto cromatico della veste verde oliva sul fondo a due toni di grigio. Come nel grande quadro della *Deposizione*, l'illuminazione concentrata sul volto d'un perfetto ovale, sul colletto cilindrico, sui larghi piani delle dita squadrate, ci fa sentire la pienezza dei volumi, l'architettonica stabilità della forma.

A questa breve serie di ritratti eseguiti da Jacopino del Conte ci sembra dover aggiungerne uno, ancora ignoto, nella Galleria

fiorentino postmichelangiolesco; e tutto è reso in spessore, le labbra petrigne, la fronte compatta, la massa dei bruni capelli,

Fig. 131 — Firenze, Galleria Pitti.
Jacopino del Conte: *Ritratto di un giovane Scarlatti.*

la piegolina del berretto, l'aureola marmorea. Il volume della figura, ampio, massiccio, domina sovrano, e par quasi che il pittore abbia voluto attenuare con i rabeschi particolaristici

del legno l'unità della parete marmorea perchè più risalti la grandiosa sovranità plastica dell'immagine. Ovunque la rude figura porta l'impronta della mano energica di Jacopino del Conte: il modellato del volto trae forza da ammaccature quasi scavate dal dito di un plastico; l'ossatura del naso s'accentua per un solco d'ombra come eseguìto da un'unghiata; e lo scavo profondo della tempia e del berretto cilindrico sembra formato dalla pressione di una mano rapida e sicura sull'umida creta. Le pieghe spezzate e cuspidate della tunica e il tic nervoso dell'arcata sopracciliare sinistra, che imprime al volto un'espressione fugacemente burrascosa, sono altre sicure impronte di questo robusto fiorentino costruttore, nel ritratto di *San Bonaventura*.

La tavola di Jacopo del Conte per l'oratorio di San Giovanni Decollato, con la *Deposizione* (fig. 133), è di un'architettura più serrata di quella di Daniele da Volterra, certo osservata dal pittore; la piramide delle figure è più stretta e raccolta, e l'effetto del movimento espresso con mezzi sintetici. Il gruppo quadruplice delle Marie, spostato obliquamente verso destra e mosso con impeto, forma tuttavia una base compatta alla ruota delle figure che s'incardinano al corpo abbandonato di Cristo. I due ladroni, disposti più in basso in simmetrica linea trasversa, riecheggiano la potenza di Michelangelo nel contrapposto immediato dei corpi divulsi dal centro.

In quest'opera, ove mirabilmente coincidono valor plastico ed effetto di movimento, son reminiscenze del Pontormo nella struttura quadrangolare del gruppo delle Marie, e anche nel profilo esiguo della pia donna presso la Vergine e nel profilo perduto di questa, che dà la massima risonanza al grido delle labbra tese. Del Pontormo è il serpeggiar dei panneggi, l'atteggiamento vibrante delle figure, in cui tuttavia Jacopino trasfonde tutto il suo senso della massa, del volume compatto. Anche lo spirito di Michelangelo è presente, insieme con quello del suo collaboratore Sebastiano del Piombo, di cui rimane l'impronta nel ritratto d'uomo a destra: la densità dell'ombra infonde a

quest'immagine qualcosa della forza eroica che il Veneto ha trasfuso nell'effigie di *Andrea Doria*.

In San Giovanni Decollato, frescò Jacopino del Conte l'*Annuncio della nascita del Battista a Zaccaria* (1535 circa), la *Predica

Fig. 132 — Firenze, Accademia di Belle Arti.
Jacopino del Conte: *San Bonaventura.*
(Fot. Brogi).

del Battista (1538), il *Battesimo di Cristo* (1541). L'intera composizione dell'*Annuncio* (fig. 134) riposa sopra un principio di ritmo architettonico. Se qualche ricordo d'Andrea del Sarto è nel gruppo duplice a destra, il concetto che domina la composizione è essenzialmente diverso da quello di libertà pittorica, che prevale nelle

Fig. 133 — Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato.
Jacopino del Conte: *Deposizione*.
(Fot. Anderson).

opere di Andrea. I gruppi di figure hanno valore costruttivo nella solenne staticità delle pose, e s'immedesimano con l'edicola marmorea entro cui l'angelo parla a Zaccaria, con l'angolo di palazzo a sinistra e col tempietto più in fondo, che richiama il Battistero fiorentino.

Il giovane, efebo michelangiolesco, seduto sui gradi, si assi-

Fig. 134 — Roma, Oratorio di S. Giovanni Decollato.
Jacopino del Conte: *L'annuncio della nascita del Battista.*
(Archivio fotografico nazionale).

mila al fusto della colonna scanalata che dietro si eleva; e in funzione di pilastri s'innalzano quadrate e massicce le figure in angolo a sinistra, ispirate dalla Scuola d'Atene.

Il rigore architettonico, che i grandi pittori plastici del Quattrocento portavano nella costruzione della figura umana, qui regge la vasta scena, composta con uno studio esatto dei rapporti tra vuoti e pieni. Risulta da questa profonda misura d'equiva-

lenze e d'intervalli una solennità pacata ed austera, che par concentrarsi nello sguardo d'antico saggio di Michelangelo intento dall'ombra. Nella *Predica del Battista* (fig. 135), la visione del pittore cambia. Qui, ove mancano gli edifici a divider lo spazio,

Fig. 135 — Roma, Oratorio di S. Giovanni Decollato.
Jacopino del Conte: *Predica del Battista*.
(Archivio fotografico nazionale).

egli vede soltanto la massa scultoria in movimento delle figure addensate a conca per formare un vivente piedistallo al Battista, che da quel piedistallo si eleva come dall'alto d'un carro di trionfo. La linea energetica fiorentina che nell'*Annuncio a Zaccaria* si limitava al particolare, ad esempio all'intreccio anguiforme della capigliatura del personaggio accanto a Mi-

lineamenti tormentati e incisivi, la fronte bassa sotto il casco ricciuto delle chiome. Rispondenza evidente è anche fra i putti

Fig. 137 — Londra, Galleria Nazionale.
Jacopino del Conte: *La Madonna, il Bambino, San Giovannino e Angeli.*
(Fot. Anderson).

dalle fronti convesse e le membra rotonde. Tutto rivela, nel quadro londinese, l'opera del pittore dell'Oratorio di San Giovanni: gli intensi schiarimenti di superfice, che aggiungono forza e vibra-

zione al rilievo, il modellato ad ammaccature, che infonde ai volti una speciale sensibilità e oscura d'ombre di tristezza quello dell'angiolo bruno, lo spessor dei drappi, le pieghe spezzate, agitate, che nelle vesti dell'angelo in profilo formano poliedri brillanti. Ed ecco le ciocche degli angeli e del San Giovannino torcersi ai guizzi colubrini delle capigliature dipinte da Jacopo in San Giovanni Decollato, i piedi arcuarsi, tondi e compatti, e le mani di un angiolo comporsi in plastico nodo sulla tunica rilucente del compagno. Ovunque la linea ha l'irrequietezza, lo scintillìo proprio a quella di Jacopino, nelle schegge del piedistallo sfaldato, come nelle pieghe della tunica di Gesù, che par una laminetta arricciata d'acciaio. Nella elegante figurina tesa dell'angiolo in profilo è un ricordo evidente della sensitiva bellezza degli efebi di Piero di Cosimo.

L'attribuzione a Michelangiolo, che è smentita dal modellato a sbalzo metallico piuttosto che a colpi di scalpello sulla pietra, da una linea più spezzata, scintillante e minuziosa, da certi particolari deboli, come il seno della Vergine, fu evidentemente suggerita anche dalla incompiutezza del gruppo angelico a destra. Ebbene: si osservi la figura disegnata appena della Vergine presso il Cristo deposto dalla croce, opera di Michelangiolo nella stessa sala della Galleria Nazionale: nulla ha di comune quel blocco di pietra grezzo, in cui già l'occhio indovina lo spessor della statua, con queste due piatte figure che disegnano un rabesco di esile grazia sul fondo, verdi nelle vesti bianche, simili a negative fotografiche. Così incompiute, esse richiamano al nostro pensiero piuttosto le immagini rabescate della *Deposizione* del Pontormo a Firenze che l'abbozzo di figura nella *Pietà* di Michelangelo. Perciò, dopo un attento esame, noi non esitiamo a restituire a questo forte campione del manierismo fiorentino la bella *Sacra Famiglia*, che porta il nome dell'atleta del Cinquecento italiano.

La forza del maestro par riassumersi nel *ritratto* del Museo Federico a Berlino (fig. 138), che, come un angiolo della *Sacra Famiglia*, mostra qualche dipendenza dall'arte di Piero di Co-

simo. Nella cappa oscura del mantello, avvivata da una sciarpa a fiorami, la burbera immagine stacca dal fondo che si va schiarendo e raccoglie tutta la luce sulla mano nervosa, sul collo e sul volto. Essa s'abbatte su questi particolari della forma con una virtù isolatrice che par preludere al seicento caravaggesco:

Fig. 138 — Berlino, Museo Federico. Jacopino del Conte: *Ritratto*.
(Fotografia del Museo sudd.).

l'orlo della camicia divien petrigno, la mano mirabilmente modellata ha la saldezza del marmo, la faccia e tutti i lineamenti scalpellati dall'ombra raggiungono l'assoluto nell'espressione di vigor plastico.

Questo *ritratto* di Jacopino del Conte, che avrebbe potuto iniziare lo studio della sua opera, è uno dei risultati più perfetti

a cui giunse l'arte del pittore fortemente espressiva dell'energia fiorentina. Nella chiusa del paragrafo che riguarda l'attività di Jacopino, il *ritratto* indica la traiettoria dell'arte sua da Piero di Cosimo al Pontormo e a Michelangelo. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Berlino, Kaiser Friedrich Museum: n. 1649, *Testa d'uomo*.
Francoforte, Coll. Goldschmidt: *Ritratto d'uomo seduto*.
Firenze, Pitti: n. 238, *Ritratto di uno Scarlatti* (Gigliolі).
— — n. 36, *Ritratto di Onofrio Bartoloni*.
Londra, Galleria Nazionale: *Madonna col Bambino, San Giovannino e quattro Angioli*.
Madrid, Prado: *Deposizione dalla Croce* (Il Voss la dà a Daniele da Volterra).
Magonza, già coll. Michel: Busto d'uomo, già dato al Pontormo. Porta la scritta: «Qual più benigna stella». Voss.
Monaco, Collez. Böhler: *Ritratto di una donna*.
Parigi, Collez. Chaix d'Est-Anges: *Ritratto di Michelangiolo* (quello ricordato dal Vasari).
Roma, Gall. Corsini: *Mezza figura di giovane* (Voss).
— S. Giovanni Decollato, Chiesa: Quadri laterali a quello sopra la pala della cappella della Madonna.
— — *Due Santi*.
— — *Madonna in gloria*.
— — Oratorio: *Predica del Battista* (affresco).
— — — *Battesimo di Cristo* (id).
— — — *Zaccaria e l'Angiolo* (id.).
— — Sull'altare: *Deposizione dalla Croce*.
— S. Luigi dei Francesi (4ª capp. a destra): *S. Remigio*.
— — Affresco laterale: *Combattimento contro gli infedeli* (Voss).

I.

LA TRADIZIONE DI MICHELANGELO NELLA PITTURA CINQUECENTESCA.

5.

DANIELE DA VOLTERRA E SUOI SEGUACI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Echi dell'arte del Sodoma e del Peruzzi nell' " Allegoria della Giustizia " in Palazzo dei Priori a Volterra. - Decorazione pittorica di Palazzo Massimo alle Colonne in Roma, ove il raffaellismo, spesso veduto traverso l'arte impreziosita di Perin del Vaga, è appena interrotto da qualche accenno di tendenza verso il mondo allegorico di Michelangelo. - La " Deposizione dalla Croce " nella chiesa della Trinità de' Monti, ispirata da disegni michelangioleschi, e l'ingresso di Daniele nel mondo atletico del Buonarroti. - Turgidezze muscolari di corpi, nelle due composizioni di " David " al Louvre e nella " Decollazione del Battista " a Montpellier. - La " Strage degli Innocenti " della Galleria degli Uffizi e la " Sacra Famiglia con Santa martire " a Lipsia, esempi di forza costruttiva. - Grandiosa struttura plastica della composizione del quadro raffigurante il " profeta Elia nel deserto ", in casa Ricciarelli di Volterra. - Il potente equilibrio compositivo della " Strage " e del " Profeta Elia " vien meno alla " Storia di Mosè " della Galleria di Dresda, tra gli effetti di movimento caotico e tempestoso. - CATALOGO DELLE OPERE.

MICHELE ALBERTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA: Aiuto di Daniele da Volterra nella chiesa della Trinità de' Monti. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIACOMO ROCCA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA: Allievo di Daniele, si valse dei disegni di lui. - CATALOGO DELLE OPERE.

DANIELE DA VOLTERRA.

1509 — Circa quest'anno nasce a Volterra Daniele di Antonio Ricciarelli. (La data è fornita dalla notizia del VASARI che D. morì nel 1566 a 57 anni). Il VASARI scrive che « imparò alquanto a disegnare da Giovanni Antonio Soddoma, il quale andò a fare in quel tempo alcuni dipinti in quella città » e poi « fece molto migliore e maggiore acquisto sotto Baldassarre Peruzzi » (che però fu in quella città avanti che Daniele nascesse. Le notizie non altrimenti contrassegnate son

quelle desunte dalla biografia vasariana: vol. VII, p. 49 segg. dell'ediz. Milanesi).

1527 — Dopo quest'anno finisce le pitture di Perin del Vaga, fuggito a causa del Sacco di Roma, in S. Marcello. A Roma era andato da qualche tempo, sotto la protezione del cardinale Agostino Trivulzio, per il quale aveva in parte decorato il castello di Salone. Poi aveva aiutato Perin del Vaga alla Trinità.

1535, 2 marzo — In un codice citato dal Missirini (*Mem. della Rom. Acc. di S. Luca*, p. [illegible]), è ricordato fra i pittori dell'Accademia di S. Luca a Roma.

1541 — Compie la *Deposizione dalla Croce* alla Trinità de' Monti. Così da ricevuta originale citata dal Milanesi. Oltre questo affresco, aveva dipinto nella cappella Orsini, in quella chiesa, alcune *Storie della Croce* descritte dal Vasari, e aveva formato vari stucchi: la decorazione fu distrutta dai Francesi in un tentativo di distacco, durante l'occupazione, ai primi dell'Ottocento. La cappella era stata commessa a Daniele da Elena Orsini, in seguito al fregio coi *Fatti di Fabio Massimo* dipinto dall'artista nel Pal. Massimo alle Colonne, e molto ammirato da quella gentildonna.

1543 — Il Voss (*Malerei*, ecc., p. 122) ritiene che D. finisse in quest'anno la cappella del Crocifisso in S. Marcello e cominciasse il fregio nel palazzo Massimo: però vedi le due notizie precedenti.

1545 — Circa quest'anno compie i fregi di pittura nel palazzo Farnese (W. Stechow, in *Jahrb. preussisch.*, 1928, [illegible]).

1547 — Dopo la morte di Perin del Vaga, avvenuta in quest'anno, Daniele è incaricato di lavorare alla sala Regia in Vaticano. Infatti da documenti di pagamento riportati dal Fritz (in *Jahrb. preussisch.*, 1909, Beiheft, p. 150) appare che fin dall'ottobre vi era occupato.

1548, 25 agosto — Pagamento «a maestro Daniele pittor per altrettanti dinari spesi in cose necessarie per cominciare a depinger et lavorar de stucco nella sala sopradetta» (cioè

nella Sala Regia). Doc. citato dal FREY, pag. 159, n. 275 (op. cit.).

1548, 28 novembre — Pagamenti a Francesco Tizzone da Caravaggio « per aver preparato i ponti ad uso di M.° Daniele da Volterra per dipingere la sala dei Re » (A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, ecc., Milano, 1881, I, 339).

1549 — Muore Paolo III, e Daniele deve interrompere i lavori nella Sala Regia, nè può riaverli da Giulio III (eletto nel 1550).

1550, 20 aprile — Pagamenti « a maestro Daniele pittore per tante giornate et spese, fatte à depingere due finistre sulla loggia di mezo del palazo (FREY, op. cit., p. 160, n. 285). Si tratta qui di palazzo Farnese, per il quale eseguì fregi in tre stanze.

1550, 18 ottobre — « Daniele pittore da Volterra per pagare tante giornate de pittori ch'hanno lavorato di stucco et pitture nelle stanze di Belv.re ». Si tratta qui di una decorazione di stanze dove si voleva porre la statua di « Arianna » e una fontana, in Belvedere (R. LANCIANI, *St. degli scavi di Roma*, Roma, 1907, III, p. 37).

1550, 11 novembre — Ha 40 ducati d'oro per resto di 80 ducati d'oro « che tanto fu il patto di dipingere le due stanze sopradette, al presente finite » (K. FREY, op. cit., 160, n. 292), cioè le stanze in Belvedere.

1550, 24 novembre — Pagamento a conto delle grottesche per la sala grande e la « sala accanto al theatro in Belv.re » (LANCIANI, op. cit., 37) e « per aver fatto dipingere in fresco nella stanza della Tarsia in palazzo un fresio intorno detta camera », ovvero « per tante giornate di stucco sopra la porta in faccia del corr.re di Belv.re ».

1551, 15 febbraio — Finisce « l'arma di stucco in capo al corridore cha va a Belvedere » (LANCIANI, op. cit., III, 37).

1551, 1° settembre — Altri pagamenti « à buon conto della pittura della stanza dove sta la "Cleopatra" (l'"Arianna") et del stucco » in Belvedere (K. FREY, op. cit., 161, n. 304).

1551, 4 settembre — Altri pagamenti per pitture e stucchi nella stanza dell'« Arianna » per il palazzo di Belvedere (Lanciani, op. cit., pag. cit.). Era aiutato per le opere di modellatura da Lionardo da Volterra, per quelle d'architettura da Girolamo da Ferrara, per le pitture da Fra' Michele e da Stefano Veltroni, per le dorature da G. B. Battiloro, per le finestre con putti e imprese da Giovanni delle Vetriate.

1553 — Morta Lucrezia della Rovere, i suoi eredi vogliono far stimare, consenziente l'artista, le pitture di Daniele da Volterra nella loro cappella alla Trinità de' Monti. Michelangiolo, richiestone, si rifiuta perchè troppo occupato; il 19 giugno è allora scelto Marcello Venusti dagli eredi, e Luzio da Todi dal Ricciarelli. (Bertolotti, *Artisti lombardi*, ecc., II, 293; Id, *Artisti bolognesi*, ecc., 41 e seg.).

1555, 22 marzo — Ha nuovi pagamenti « a buon conto del suo credito del lavoro di stucco fatto nella stanza della " Cleopatra ", dove è la fontana, in capo il corridore di Belvedere » (K. Frey, op. cit., 163, n. 339).

1555 — Creato papa Paolo IV (23 maggio), il cardinal Rodolfo Pio da Carpi si adopra perchè a Daniele sia ridato l'incarico della Sala Regia; « ma non si dilettando quel papa di pitture, rispose esser molto meglio fortificare Roma, che spendere in dipignere » (Vasari).

1556, 3 marzo — Riceve pagamenti per statue fatte alla cappella del card. Riccio di Montepulciano: sembra che fossero state eseguite a Carrara, dove l'artista era infatti andato a scegliere marmi (v. Bertolotti, *Art. lomb.*, I, 134; Lanciani, op. cit., III, 64).

1556, 25 dicembre — In questo giorno aveva lasciato Carrara e s'era recato a Pisa, dov'era stato « otto dì con messer Luca Martini »; quindi a Firenze (K. Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe*, ecc., in *Lettera a M. A.*, del 1557, 8 maggio).

A Firenze si recò a veder la città e, raccomandato, per mezzo di lettere, da Michelangelo al Vasari, fu messo da questo in casa del suo amico Simon Botti.

1556-1557 — Intorno a questi anni ebbe l'incarico di una statua dell'*Arcangelo Michele* per Castel Sant'Angelo (STECHOW, op. cit., pag. 83).

1557, 8 maggio — Scrive da Firenze a Michelangelo, dicendogli fra altro di esser « resoluto a starmi qua per questa state », perchè non sa staccarsi da Firenze. Dà la notizia del soggiorno pisano su cit., e aggiunge di esser « stato non so che dì in la bottega di uia Moza e in altri luoghi, oue non è mancho da disegniare che si sia a Roma ». Copiò (VASARI) in gesso, durante il soggiorno fiorentino le figure di M. A. sulle tombe medicee. Questi gessi volle poi averli a Venezia il Tintoretto per disegnarli sotto vari punti di vista e di luce (RIDOLFI, *Le merav. dell'arte,* ediz. Hadeln, II, 14); ciò di cui rendon testimonianza alcuni fogli tintorettiani.

1557, 14 luglio — Muore (VASARI-MILANESI, VII, 63) a Firenze Orazio di messer Lionardo Piatesi romano (il Vasari lo chiama Pianetti, l'iscrizione funebre Piateti), giovine portato con sè da Daniele, che, addolorato, ne scolpisce il busto in S. Michele Berteldi, oggi S. Gaetano: quest'opera, creduta persa, fu ritrovata da W. STECHOW (artic. cit., 85 s.), che riporta anche l'iscrizione in cui si dice « D. O. M. Horatio Piateto (sic.) civi romano . adolescenti cum in literis egregie . tum in armis strenue versato ac picturae non ignaro . Daniel volaterranus pictor amico . optimo carissimoque . p. c. a. M.D.LVII ».

1557, 3 ottobre — A Volterra vien fatto un pagamento di 70 lire « a M. Daniello di Antonio Ricciarelli ». È per la *Strage degli Innocenti* già in S. Pietro di quella città, ora agli Uffizi (CINCI, *Arch. Voll.,* 10), dove fu portato per volere del granduca nel 1782.

1557, 1° dicembre — Altro pagamento « per sua mercede della pittura fatta in S. Pietro alla tavola ornamento delli SS. innocenti », in S. Pietro di Volterra.

1558 — Probabilmente torna a Roma in quest'anno.

1559 — Dopo il luglio di quest'anno, essendo morto « Arrigo di Francia » (Enrico II), ha da Caterina de' Medici e Roberto

Strozzi, per mezzo di Michelangiolo (al quale la regina s'era rivolta il 14 novembre), la commissione di fondere il monumento equestre di quel sovrano (Vasari; e Gotti, *Vita di M. A.*, I, 349 ss.; II, 144 ss), ma non ne condusse che il cavallo, oggi perduto.

1559, 14 novembre — Dopo questa data, ch'è quella dell'elezione di Pio IV, gli vien detto di continuare la Sala Regia. Risponde di essere occupatissimo col cavallo di bronzo e che farà eseguire l'opera su cartoni a scolari. Il papa allora, sdegnato, vorrebbe dar tutto al Salviati: Daniele ottiene di averne allogata la metà; ma non conduce egualmente nulla a fine.

1560, 23 ottobre — Roberto Strozzi scrive da Parigi a Michelangiolo, parlando del cavallo di bronzo affidato a Daniele (Gotti, *Vita*, cit., I, 351).

1560, 30 ottobre — Anche Caterina de' Medici si occupa, in una lettera a Simone Guiducci, che « non manchi danari nè altre cose necessarie allo scultore, che detto M. A. ha per tale opera destinato » (Gotti, II, 146 s.).

1561, giugno — In un documento cit. dal Lanciani (*Not. d. scavi*, III, 228) si parla di « ponti fatti a Daniel pittor per l'opera di stucchi e pitture nella sala dei Re » in Vaticano.

1561, 20 giugno — Riceve pagamenti « per le giornate de suoi lauoranti alla sala delli Re, al presente principiata à finirla » (K. Frey, op. cit., 166, n. 390).

1561, 18 ottobre — Pagamenti « per le opere à giornate et di 2 mastri a cottimo à lauorare di stucco nella sala delli Re in palazzo Apostolico da dì 6 fino addì 12 del presente » (K. Frey, art. cit., 166, n. 393).

1563 — È dato incarico a D. da V. di fare un progetto di copertura a lacunari ed emblemi per le navate di S. Giovanni Laterano, in cartapesta lumeggiata d'oro. Il disegno di Daniele fu eseguito da Leonardo Cungi (o Cugni), pittore. (Lanciani, *Scavi*, III, 238 e s.). Il 25 luglio 1566, cioè tre mesi dopo la morte di Daniele, Giovan Giuseppe Martini da Cara-

vaggio dice di aver « misurato tutto il dorato che ha fatto M.º Daniele Ricciarelli et M.º Lutio pittore » in quel soffitto (BERTOLOTTI, *Art. lomb.*, I, 61 s.). Da documenti, poi, del gennaio 1570, veniamo a sapere che le dorature del soffitto furono cominciate da Daniele e da Lutio, suo aiuto ed alunno, e che poi il Ricciarelli abbandonò l'opera, lasciando il posto a Leonardo Cungi da Borgo San Sepolcro, che aveva fatto un preventivo di spesa assai minore. Sentenziò sulle divergenze sorte a questo proposito Guglielmo della Porta (BERTOLOTTI, op. cit., 130 ss.).

1563 — In quest'anno fu fondata la cappella del card. del Monte in S. Pietro in Montorio, fatta fare dal card. Giovanni Riccio da Montepulciano. Per essa Daniele aveva già lavorato (v. all'anno 1556. Cfr. FORCELLA, *Iscrizioni*, ecc., V, 254, n. 708).

1563, 8 settembre — Con Guglielmo della Porta e Giulio Piacentino collauda lavori di stucco, grottesche, tartari, ecc. eseguiti per il Boschetto di Belvedere, cioè per il casino eretto da Pirro Ligorio nei giardini vaticani (LANCIANI, op. cit., III, 218).

1564, 15 febbraio — Diomede Leoni scrive a Lionardo Buonarroti indirizzandogli « questa alligata lettera scritta da messer Daniello Ricciarelli da Volterra e sottoscritta da messer Michelangiolo vostro zio » che, ammalatosi a morte la mattina avanti, voleva rivedere il nipote. Era intanto assistito amorevolmente oltre che dal servo Antonio, da Daniele da Volterra stesso, da Diomede Leoni e da Tommaso del Cavaliere (GOTTI, *Vita*, cit., I, 353 ss.).

1564, 19 febbraio — Daniele, morto Michelangiolo, assiste all'inventario delle robe di lui (GOTTI, op. cit.).

1564, 17 marzo — Daniele scrive questo giorno una lettera a Giorgio Vasari nella quale gli parla della morte del Buonarroti, e dove son vive prove dell'affezione reciproca fra M. A. e lui (« Quando s'amalò, che fu il lunedì di carnovale, egli mandò per me, come faceva sempre che si sentiva niente...; et così feci alotta. Come mi vide, disse: O Daniello, io sono spacciato, mi ti racomando, non mi abandonare. Et fecemi

scrivere una lettera a messer Lionardo suo nipote, ch'è dovesse venire. Io così feci, ecc. » (GOTTI, op. cit.).

1564-1566 — Durante questi due anni si occupò di fondere due ritratti di Michelangiolo. Essi gli erano stati commessi da Lionardo Buonarroti subito dopo la morte del maestro (1564), e Daniele morì (1566) lasciandoli incompiuti. Lo STECHOW (art. cit., p. 90 e s.) li identifica con uno al Louvre e col busto in casa Buonarroti a Firenze (il mantello, aggiunta posteriore, è del Giambologna). Vedi notizie seguenti.

1564, 1° maggio — Lionardo Buonarroti dà a pigione per nove anni a Daniele da Volterra la casa di Michelangiolo a Roma (era presso lo spedale dei Fornari, verso SS. Apostoli), « volendo riconoscere et continuare la amicizia che messer Daniello Ricciarelli da Volterra ha continuata molti anni seco etiam et con messer Michelagnolo suo zio bona memoria et mettere a custodia più tosto che a pigione della sua casa di Roma una persona amorevole, nella quale possa confidare sicuramente che debbi non pur conservarla, ma ridurla anco in miglior stato con li danari dela infrascritta moderata pigione », ecc. (B. GASPARONI, *La casa di M. A. Buonarroti*, in *Il Buonarroti*, (I), 1866, 158 nota 2).

1564, 11 giugno — Daniele scrive a Firenze che ha già finita una forma in cera del busto di M. A. (G. DAELLI, *Carte michelangiolesche inedite*, Milano, 1865, pag. 58; E. STEINMANN, *Die Portraitdarstellungen des M. A. B.*, pag. 55).

1564, 9 settembre — Diomede Leoni ricorda i busti di M. A. di Daniele da Volterra, e dice a Lionardo Buonarroti, a cui è indirizzata la lettera, che stanno per esser terminati (DAELLI, op. cit., p. 60, ed E. STEINMANN, op. cit., 55).

1565, 9 febbraio — Tre busti sono quasi finiti: manca solo la fusione. Diomede Leoni dice di averne ordinato anche un terzo esemplare (DAELLI, pagg. 22 e 63; STEINMANN, *Portr.*, 55).

1565, 11 febbraio — Lettera di Daniele da Volterra a Lionardo Buonarroti, nella quale parla di lavori fatti eseguire da lui nella casa già di M. A. a Roma (G. GASPARONI, in *Il Buonarroti*, [I], 1866, 204 ss).

1565, 21 aprile — La fusione dei bronzi non è ancora cominciata (DAELLI, op. cit., 66).

1565 (?), 24 giugno — Lettera di Daniele a Lionardo Buonarroti per ringraziarlo di certo trebbiano (G. GASPARONI, op. cit., 206, s.).

1565, 8 settembre — Diomede Leoni scrive a Lionardo Buonarroti informandolo della fusione del cavallo per il monumento a Enrico II, « venuto benissimo, con tutto che al principio succedesse un poco di disgratia, la quale fu facile a rimediare, poi che aveva preveduto et proveduto a ogni caso ». Aggiunge che « il nostro Daniello.... andò hieri al bagno di S. Filippo per docciarsi 15 giorni, benchè sia migliorato de la sua indisposizione ». Dice anche di aver parlato con l'artista dell'epitaffio di Michelangiolo e, quanto ai ritratti bronzei di lui, che « le vostre teste son venute bene: et al suo ritorno si rinetteranno » (GOTTI, *Vita*, cit., II, 147).

1565, 6 ottobre — Diomede Leoni scrive a Lionardo Buonarroti dicendo che a Daniele « gli ricorderò le vostre due teste, e troverà la mia a buon termine, che gli farà venir voglia di far rinettare le vostre tanto più presto » (GOTTI, *Vita*, cit., I, 372).

1565 — Secondo C. RICCI (*Volterra*, 118 s.) orna di pitture e stucchi la volta di una casa oggi appartenente al Monte de' Paschi, in Volterra. Fu eseguita per mons. Giovan Battista del Bava, qui rappresentato anche nell'occasione della sua rinunzia, nel 1562, alle rendite di Badia San Salvatore.

1566, 9 marzo — Diomede Leoni scrive a Firenze che il suo busto è quasi finito, e così quelli per Lionardo (DAELLI, op. cit., 71).

1566, 4 aprile — Davanti al notaio Francesco Tomassini Daniele fa testamento, in cui istituisce erede universale il nipote (qui è detto: zio!) Lionardo: fa poi molti legati. Tale testamento fu trascritto poi dal notaio il 4 dicembre di quell'anno (GASPARONI, in *Il Buonarroti*, 1866, 180). L'atto è ricordato anche dallo STEINMANN (*Porträtdarstellungen des M. A. Buonarroti*, 57ª nota).

Nello stesso giorno in cui testò, Daniele morì a « cinquantasette anni incirca » di « un catarro crudele » venu-

togli per disagi e fatiche. Il Vasari aggiunge che desiderò esser sepolto in S. Maria degli Angeli e che furono suoi esecutori testamentari Michele Alberti e Feliciano da San Vito.

1566, 5 aprile — Il GASPARONI nell'articolo citato dice che i Rucellai fecero fare l'inventario delle cose lasciate da Daniele in casa sua (« solite habitationis sita in Monte Quirino, et primo in camera cubicularii in quo mortuus existebat »). Oltre a 6 busti bronzei di Michelangiolo vi si trovarono « due cartoni dentrovi in uno una Leda et nell'altro una pietà », molti gessi, « due ritratti del Re di Francia, uno di gesso et uno pitto in un quadro,.... un cavallo di metallo », gran numero di disegni, « un libretto delle storie della Passione d'Alberto duro », un Vitruvio, un Dante, un Plinio, « una pietà in cartone di mano di Michelagnolo,.... un disegno in cartone del cavallo (per il monumento a Enrico II),... un san pietro di stucco,... quattro gambe di gesso del cavallo di campidoglio », ecc.

Lo STEINMANN (op. cit., pag. 57) dice di aver trovato l'inventario fatto eseguire dagli eredi di Daniele quel giorno stesso. Vi son ricordate molte cose non menzionate da quello Rucellai, ma d'altra parte non v'è una lista dettagliata delle opere d'arte, e quanto ai busti di M. A. ne vengon ricordate solo tre copie.

1566, 18 aprile — Jacopo del Duca scrive a Lionardo Buonarroti a proposito delle teste di M. A.: « circa le testi di mitallo, messer Daniello gli ha gettati, ma sono in modo che hormai se hanno da fare de novo....: forse, essendo vivo Daniello, l'arebbe fatte condurre a un modo, che questi soi genti non so quel che faranno ». E nello stesso giorno anche Michele Alberti gli scriveva, specificando che le teste « son gettate e che se rineteranno in termine di un mese o pocho più » (GOTTI, op. cit., I, 373).

1566, 4 giugno — Diomede Leoni scrive da San Quirico a Lionardo Buonarroti di volersi occupare dei busti di M. A. al suo ritorno a Roma, e di volerli poi spedire a lui (DAELLI, op. cit., p. 73, e STEINMANN, op. cit., 56).

1567, 21 maggio — Gli eredi di Daniele da Volterra fanno fare una stima dei lavori fatti eseguire da lui, nel tempo che tenne la locazione della casa già di M. A., in quell'abitazione. Ciò per far pagare a Lionardo Buonarroti i lavori curati dall'altro (B. GASPARONI, art. cit., nel *Buonarroti*, 1866, 162 ss.).

1569, 17 settembre — Diomede Leoni scrive a Lionardo Buonarroti di avere i due busti di M. A. nella sua vigna e che glieli mostrerà quando verrà a Roma (DAELLI, op. cit., 79 e STEINMANN, op. cit., 56) [1].

---

[1] Bibliografia su Daniele da Volterra: G. VASARI, *Le Vite* (1568), ediz. MILANESI, Firenze, 1881, VII, 49 ss.; R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584, 504 s.; GIULIO MANCINI, *Viaggio di Roma per vedere le pitture* (1626), edito da L. Schudt, Lipsia, 1923; G. BAGLIONE, *Le Vite*, Roma, 1642 (vedi C. GRADARA-PESCI, *Indice* al BAGLIONE, Velletri, 1924); RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* (1648), ediz. HADELN, Berlino, 1914, II, 14; A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie... des plus excellens peintres*, Parigi, 1666, II, 251 ss.; F. TITI, *Descrizione delle pitt., scult. e arch. esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1674 e 1763; J. von SANDRART, l'*Academia tedesca* o *Teutsche Academie*, ecc., Norimberga, 1675, 140 ss.; BOCCHI-CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677, 407 e 575; V. MARCHIÒ, *Il forestiere informato... di Lucca*, Lucca, 1721, 259; A. TAIA, *Descriz. del Pal. Apostolico Vaticano*, Roma, 1750; G. RICHA, *Notizie istor. delle chiese fiorentine*, Firenze, 1755, III, 197; D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Parigi, 1762, 163 ss.; G. BOTTARI, *Racc. di lettere*, Roma, 1764, IV, 381 e 392; *Serie degli uomini i più illustri nella Pitt., Scult. e Archit.*, Firenze, 1773, VI, 105 ss.; A. F. GIACHI, *Saggio di ricerche... di Volterra*, Firenze, 1786, I, 176 s.; *L'Etruria pittrice*, Firenze, 1791, I, 4; L. LANZI, *Storia pittor. dell'Italia*, Bassano, 1795-96, ediz. del 1809, I, 148 ss.; M. A. PRUNETTI, *Descriz. delle celebri pitture esistenti nei reali palazzi Farnese e Farnesina*, Roma, 1816, 39; T. TRENTA, *Guida... di Lucca*, Lucca, 1820, 31; P. ZANI, *Encicl. metod. delle Belle Arti*, Parma, 1821, VIII (2°), 173 ss.; M. MISSIRINI, *Memorie... della Rom. Accad. di S. Luca*, ecc., Roma, 1823, 14; G. GAYE, *Carteggio*, ecc., Firenze, 1840, III, 40 e s.; *Sämmtliche Werke M. A.s nebst einer Auswahl der hervorragendste Werke des B. Bandinelli und Daniele da V.*, Parigi e Lipsia, 1857; C. PINI e G. MILANESI, *Scrittura d'art. ital.*, Roma, 1869-73, II; G. LEONCINI, *Illustrazione sulla cattedr. di Volterra*, Siena, 1869, 23 nota; A. DE MONTAIGLON, *Notice sur l'ancienne statue équestre ouvrage de D. R. et de Biard le fils*, Parigi, 1874; V. FORCELLA, *Iscriz. delle chiese.... di Roma*, Roma, 1874, V, 254, n. 708; A. GOTTI, *Vita di Michelangelo B.*, (2 volumi), Firenze, 1876, I, 349 ss., II, 144 ss.; A. BERTOLOTTI, *Art. lombardi a Roma*, Milano, 1881, (v. indice al 2° vol.); E. RIDOLFI, *L'arte in Lucca stud. nella sua cattedr.*, Lucca, 1882, 177 e 201 ss.; A. CINCI, *Dall'archivio di Volterra*, Volterra, 1885; A. BERTOLOTTI, *Art. bolognesi, ferraresi*, ecc. *in Roma*, Bologna, 1885, 41 s.; N. FERRI, *Catal. della raccolta dei disegni... degli Uffizi*, Roma, 1890, 121 s.; E. ABBATE, *Guida della provincia di Roma*, Roma, 1890, 686; E. MUENTZ, *Hist. de l'art pendant la Renaiss.*, Parigi, 1893, vol. III; K. FREY, *Sammlung ausgewählter Briefe an M. A. Buonarroti*, Berlino, 1899, 354, 380, 389; A. BAUDI DI VESME, *Catal. d. R. Pinac. di Torino*, Torino, 1899; F. A. GRUYER, *Notice des peintures. Chantilly, Musée Condé*, Parigi, 1899, 78 s.; F. DE NAVENNE, *Rome, le palais Farnèse et les Farnèses*, Parigi (s. a.); L. CÀLLARI, *I palazzi di Roma*, Roma-Milano (s. a.); A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La Gall. Naz. di Napoli*, in *Gall. Naz. Italiane*, V, 1902, 315; I. B. SUPINO, *Un bronzo di D. da V.*, ecc., in *Miscell. d'Arte*, I, 1903, 41 ss.; N. FERRI, *A proposito di un bronzo di D. da V.*, « *ivi* », stesso anno, 64 ss.; E. JACOBSEN, *Ercole e Cacco di M. A.* id., id., 103, s.; C. STIAVELLI, *L'A. in Val di Nievole*, Firenze, 1905, 116; C. RICCI, *Volterra*, Bergamo, 1905, 74 e 119; P. N. FERRI, *Dis. deriv. da un'opera di M. A.*, in *Riv. d'A.*, V, 1907, 56 ss.; R. LANCIANI, *Storia degli scavi*, Roma, 1907, III, 37, 228; L. TASCA-

* * *

Delle prime opere di Daniele da Volterra, come della giovinezza di molti maestri, poco sappiamo; e quasi riesce difficile riconoscerlo nella sola pittura che ce lo presenti legato alle forme del Sodoma, dal quale avrebbe, secondo il Vasari « imparato alquanto a disegnare », e cioè nell'affresco raffigurante l'*Allegoria della Giustizia* in palazzo dei Priori a Volterra (fig. 139). Aggiunge il biografo aretino che Daniele fece anche « migliore e maggiore acquisto sotto Baldassare Peruzzi », acquisto che può aver fatto quando questi, dopo il Sacco di Roma, si rifugiò a Siena. Nella pittura del Palazzo dei Priori si vedono infatti riuniti la fedeltà ai tipi del Sodoma, specie nelle minori figure, e l'influenza del Peruzzi nell'arco trionfale, come nei finti rilievi che l'adornano, e nel modellato statuario della Giustizia. I geni, che, ritti sulle basi delle colonne, tengon gli scudi, e gli altri

---

BORDONARO, *La Leda di M. A.*, in *Boll. d'A.*, III, 1909, 307 ss.; K. FREY, *Studien zu M. A. Buonarr. und zur Kunst seiner Zeit*, in *Jahrbucher prussiani*, XIX, 1909, Beiheft, 159 e segg.; P. DE MADRAZO, *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, 1910, 97; G. VASARI, *Die Lebensbeschreibungen*, ecc. Trad. e comm. da GOTTSCHEWSKI e GRONAU, IV (GRONAU), Strasburgo, 1910, 394 ss.; D. ANGELI, *Le chiese di Roma*, Roma-Milano (s. a.); J. ROSS e N. ERICHSEN, *The story of Lucca*, Londra, 1912, 285; E. STEINMANN, *Die Porträtdarstellungen des M. A.*, Lipsia, 1913; H. VOSS, *Ueber einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise M. A.s*, in *Jahrbucher prussiani*, 1913, 297 ss.; SEYMOUR DE RICCI *Description des peintures du Louvre*, Parigi, 1913, I, 115; O. F. TENCAIOLI, *Il Pal. Massimo alle Colonne*, in *Emporium*, XLIII, 1916, 197 ss.; E. STEINMANN, *Das Schicksal der Kreuzlegende des D. da V.*, in *Monatshefte fur Ku.*, XII, 1919, 193 ss. (con ricca bibliografia); J. A. F. ORBAAN, *Docum. sul barocco in Roma*, Roma, 1920, 126 nota, 149 nota; H. VOSS *Die Mal. der Spatrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, 120 ss.; G. CANTALAMESSA, *Roma, R. Gall. Borghese, « S. Andrea », scuola di D. da V.*, in *Boll. d'A.*, N. S. II, 1922, 44; E. MICHON, *Le David vainqueur de Goliath de D. de V.*, in *Revue de l'Art.*, 1922, 200 ss.; R. SCHNEIDER, *A propos du David... de D. de V.*, ivi, 383 ss.; von HADELN, *Tintoretto*, in *Zeichnungen*, tav. 5 e 6; H. VOSS, in *Kunstchronik*, N. F., XXXIV, 1923-24, 375 ss.; V. MARIANI, *Il Pal. Massimo alle Colonne*, Roma (s. a.); L. HAUTECOEUR, *Musée Nat. der Louvre. Catalogue des peintures. II Ecole Ital.*, ecc., Parigi, 1926, 105; J. WILDE, *Zur Kritik der Haarlemer M. A. Zeichnungen*, in *Belvedere*, 1927, 142 ss.; E. PANOFSKY, *Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer M. A. Zeichnungen*, ecc., in *Repertorium fur K. W.*, XXXVIII, 1927, 25 ss., 38 ss., 49 ss.; A. E. SOLAINI, *Sommario... di Volterra*, Volterra, 1927, 65; C. CECCHELLI, *Il Vaticano*, Milano-Roma, 1927; E. PANOFSKY, in *Festschrift fur J. Schlosser*, Vienna, 1927, 161, n. 22; D. E. COLNAGHI, *Dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928, 281 s.; M. DVOŘÁK, *Gesch. der It. Kunst*, Monaco, 1928, 141 ss.; H. VOSS, *Zeichnungen der Ital. Spätrenaissance*, Monaco, 1928; W. STECHOW, *D. da V. als Bildhauer* (con ricca Bibliogr.), in *Jahrbucher prussiani*, 1928, 55 ss.

che sulla fronte dell'arco reggono il grande cartello mediceo lasciano intravvedere qualche carattere tipologico del Volterra maturo nei lineamenti larghi e nei grandi occhi tondi. Il pittore

Fig. 13[illegible] — Volterra, Pinacoteca. Daniele da Volterra: *La Giustizia.*
(Fot. Alinari).

ha voluto ottenere un effetto di ricchezza e di grandiosità insieme, presentandoci, in un corteo di geni con rotuli, la Giustizia con la spada brandita sotto la volta dell'arco trionfale romano.

e riempiendo tutta la fronte dell'arco di motivi ornamentali. Il metodo disegnativo è ancor quello calligrafico proprio dei seguaci del Sodoma, ad esempio del Riccio, specie nelle pieghe abbondanti e tirate delle vestimenta. Ma si vede a un tempo la tendenza a inturgidire il rilievo e ad animar l'effetto col movimento delle capigliature, a nastri e ad anelli metallici nelle figurine con rotuli, a razzi scoppiettanti, nella *Giustizia*.

Fig. 140 — Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, salone d'ingresso. Daniele da Volterra: Particolare del fregio con la *Storia di Fabio Massimo*. (Fot. Alinari).

Le tracce di un'educazione dal Sodoma scompaiono nelle pitture di Palazzo Massimo alle Colonne in Roma, ove, accanto all'indirizzo michelangiolesco si sente il riflesso del mondo di Perin del Vaga. L'affresco dell'*Infanzia di Fabio Massimo* (figura 140) mostra la tendenza naturale del Volterrano verso le forme michelangiolesche, nella turgida rotondità dei muscoli di Ercole rilevati a forza di chiaroscuro e nelle grosse forme guizzanti del fanciullo, mentre la ninfa che l'accoglie ha vesti preziosamente arricciate alla Perin del Vaga. In uno scenario raffaellesco, che si direbbe ispirato dai cartoni d'arazzi, s'eleva,

entro un grandioso emiciclo d'ascoltatori, *Fabio Massimo oratore;* e il ritmo di curve, che abbraccia il fondo architettonico e la schiera delle figure, afforzate ai margini da gruppi di valore architettonico, risponde a un ritmo raffaellesco come amplificato per tendenza verso effetti monumentali. E mentre nella maggior parte delle istorie domina l'influsso dell'arte di Raffaello, come si vede anche nello scomparto successivo a quello dell'*In-*

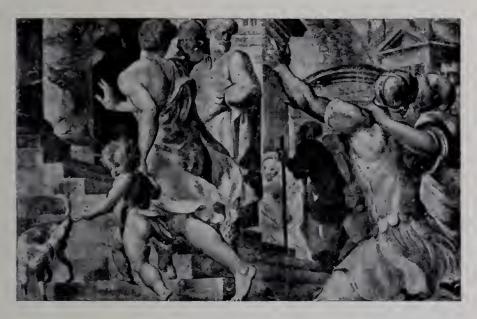



Fig. 141 — Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, salone d'ingresso.
Daniele da Volterra: Fregio con *Storia di Fabio Massimo.*
(Fot. Alinari).

fanzia di Fabio, improntato ai caratteri dell'*Incendio di Borgo* (fig. 141), in alcune si ritrova il Ricciarelli dell'*Allegoria della Giustizia,* tutto aderente alla pittura in voga a Siena: così nello scomparto raffigurante *Fabio Massimo e un caduto* (fig. 142), dove non solo le figure, ma il paese, nella minuta grafia dei particolari, sembra opera uscita dalla scuola del Sodoma.

Ritroviamo Daniele da Volterra in pieno mondo michelangiolesco nella *Deposizione dalla Croce* alla Trinità de' Monti (fig. 143). La croce immensa che stende le sue braccia per tutto il campo del quadro, le scale che ad essa si appoggiano, formano

come un grande reticolato sulla base piana del cielo e del paese senza sfondo, da cui stacca, al modo michelangiolesco, il rilievo delle immagini. Quel reticolato gigante segna la trama geometrica al movimento delle figure, che in alto pendono dai bracci trasversi della croce a reggere il peso schiacciante del Cristo, e ripetono nel basso, col gruppo delle Marie, la gravità della linea orizzontale. Le forme sono grandi, ingrandite dai panneggi a

Fig. 142 — Roma, Palazzo Massimo alle Colonne, salone d'ingresso. Daniele da Volterra: Particolare del fregio con la *Storia di F. Massimo.*

larghe pieghe; e in tutta la scena domina il senso michelangiolesco di massa, di peso, e una ricerca d'effetto drammatico nel propagarsi della minaccia che s'addensa entro le atre nubi, nei manti gonfi dal vento, strappati dalla bufera. Il grido della madre caduta di schianto tra le braccia delle Marie si ripercuote nel turbine che flagella gli erculei sostenitori di Cristo.

Si sente nella *Deposizione* la presenza dell'idea michelangiolesca, fissata in qualche disegno che il pittore ebbe davanti agli occhi, tanto più al confronto con l'affresco dell'*Assunta* (fig. 144) nella stessa chiesa, dove la grandezza dell'idea impallidisce.

Fig. 143 — Roma, Chiesa della Trinità de' Monti.
Daniele da Volterra: *Deposizione dalla Croce.*
(Fot. Alinari).

La scena si svolge, non all'aperto, ma entro una rotonda, a cupola sfondata sul cielo, secondo una visione prospettica che ci

Fig. 144 — Roma, Chiesa della Trinità de' Monti.
Daniele da Volterra: *Assunzione della Vergine.*
(Fot. Alinari).

ricorda il Peruzzi. La pianta circolare dell'edificio riecheggia nella ronda dei putti attorno la Vergine e nella cerchia degli

Apostoli, secondo un principio di ritmo antimichelangiolesco. La ricerca d'effetti michelangioleschi s'accenna invece nella tensione dinamica delle braccia dei putti e nelle masse imponenti delle figure in basso, tra cui ci appare formidabile, con la

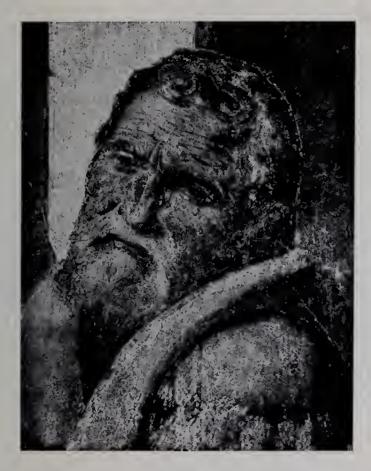



Fig. 145 — Roma, Chiesa della Trinità de' Monti.
Daniele da Volterra: *Michelangelo*.
(Fot. Anderson).

sua espressione quasi di strazio fisico, la testa profetica di Michelangelo (fig. 145). Le scrostature dell'intonaco, che le dànno l'aspetto grezzo delle statue non compiute di prigioni per la tomba di papa Giulio, accentuano la vita michelangiolesca di questa figura, come scolpita nella pietra sul modello dell'autoritratto a disegno nel Museo di Haarlem.

La grandiosità michelangiolesca della *Deposizione* fa associare a questa tre quadri di forme turgide, dove la muscolatura dei corpi atletici si disegna così gonfia, così rotondeggiante, a bozze così salienti da trasformare i torsi erculei di Michelangelo in quei curiosi agglomerati di sassi che sono una particolarità propria dell'anatomia manieristica. I tre dipinti sono: *Da-*

Fig. 146 — Parigi, Louvre.
Daniele da Volterra: *David vincitore di Golia.*

vide vincitore di Golia, in due repliche con varianti (figg. 146-147), su di uno stesso quadro al Louvre, nel diritto e nel rovescio, e la *Decollazione del Battista* nel Museo Fabre a Montpellier. La composizione del *Davide vincitore di Golia* è ispirata a quella d'angolo della cappella Sistina, col gruppo campeggiante sul fondo d'una tenda da campo, ramigna. Golia è caduto ál suolo; e sull'enorme macigno del suo dorso s'incurva la snella figura di Davide con la scimitarra sguainata. Il movimento del gruppo s'impernia nella spira delle braccia intrecciate e culmina nello

svolazzo manieristico del manto cangiante di David. Par che i muscoli del gigante scoppino entro la corrazza immedesimata al nudo: il gigantismo di Michelangelo è tradotto con tale sforzo da diventare plebeo, grossolano. E anche il movimento costruttivo è raggiunto a fatica dagl'incroci di membra del gruppo gigante. Meglio è ottenuto nella composizione sull'altra faccia

Fig. 147 — Parigi, Louvre.
Daniele da Volterra: *David vincitore di Golia.*

del quadro, ove lo sforzo muscolare del modellato si fa meno materiale, meno plebeo. Il turgido gigante si divincola, si torce con muscoli scoppianti; e Davide, che impernia il suo movimento rotatorio alla gamba piegata su quella mole guizzante, tutto avvolge, col torso arcuato, con la scimitarra ricurva, il corpo del vinto, e par chiuderlo in una cerchia di ferro. Dalla veemenza del moto, Daniele da Volterra trae un effetto potente, che mancava all'edizione prima del gruppo.

Uno schema affine a quello del primo *Davide* al Louvre è

seguito da Daniele nella *Decollazione del Battista* a Montpellier (fig. 148); ma qui la composizione trasversa del gruppo, studiata secondo un principio di ritmo architettonico, abilmente costruisce in profondità la scena. Anche i particolari, la testa

Fig. 148 — Montpellier, Galleria.
Daniele da Volterra: *Decollazione del Battista*.
(Fot. Bulloz).

del Battista con lineamenti solenni, la sua mano destra con dita disposte a piani netti, la figura di Salome in luce, dietro l'inferriata del carcere, col largo bacile, sono studiati secondo un principio essenzialmente costruttivo. E sebbene anche qui si senta qualcosa di meccanico, di troppo affaticato, specialmente nella

posa del Battista, l'insieme della composizione risponde alle mire del michelangiolista verso l'effetto grandioso monumentale. Non è più lo spirito eroico che dà vita all'idea grande di Michelangelo: la grandiosità è veduta dai suoi discendenti soprattutto

Fig. 149 — Firenze, Galleria degli Uffizi.
Daniele da Volterra: *Strage degli Innocenti*.
(Fot. Brogi).

nella immensità delle moli, nell'esterna ampiezza delle forme. La grandiosità, appunto, succede alla grandezza.

Uno degli esempi in cui più si rivela la forza costruttiva di questo modellatore d'atleti è la *Strage degli Innocenti* della Galleria degli Uffizi (fig. 149). Pur attenendosi al principio di

raccoglier le figure in gruppi d'impronta scultoria, egli ritorna, in certo modo, ai prototipi raffaelleschi per l'impostazione architettonica della scena, che a pause ascende dal pavimento, elevato d'un grado, alla scalinata e al loggiato monumentale, le cui colonne son tronche dalla cornice. Una porta aperta nel mezzo, sullo sfondo chiaro di paese, divien centro costruttivo alla scena, che è composta con uno studio particolare di simmetrie, di contrappesi tra i gruppi di carnefici, donne e fanciulli che si fronteggiano sui due lati della scala e della piazza. Le due figure in alto della scala, che si disputano l'innocente, e il gruppetto dei morticini rotolato dai gradi, legano i gruppi dei lati, e sono, con la porta lontana, elementi fondamentali di ritmo nella scena magistralmente composta. Si trovano qui anche ricordi raffaelleschi in qualche tipo muliebre, in qualche motivo ricavato liberamente dalla stampa di Marcantonio Raimondi, e soprattutto nel grandioso scenario architettonico; ma son reminiscenze che non intaccano la profonda originalità della composizione, dove nel Ricciarelli ci si presenta, più che in qualsiasi altra opera pittorica, lo scultore michelangiolista. Il gruppo lontano, sotto la loggia, di soldato donna e bambino attorti a spira, sembra un Giambologna più massiccio, e così l'altro in primo piano di donna e di un Ercole soldato che cala dall'alto sulla testa urlante il pugno formidabile come una mazza di ferro.

I principî costruttivi che, nella *Strage*, coordinano i gruppi scultorî, compongono la mole serrata della *Sacra Famiglia con Santa martire* in una raccolta di Lipsia. Le cinque figure si stringono in una sola massa fortemente inclinata, che a destra le tre sovrapposte di San Giovannino, di Gesù e dell'incappucciato San Giuseppe sorreggono come pilastro, mentre a sinistra l'ampia curva del busto e delle aperte braccia della Santa ne segnano il ripido pendìo. La spira accennata dalle vesti intorno al corpo della Vergine coordina i due motivi contrastanti, di movimento e di resistenza al movimento, risultando a un effetto veramente grande e gagliardo di vita scultoria. In una seconda edizione dello stesso tema, ora in casa del Conte d'Elci a Siena

(fig. 150), all'enigmatica immagine di vegliardo affondata nell'ombra del cappuccio, da cui emerge con intensità di rilievo la massa della mano squadrata da luce, è sostituita una torre, che per la sua forma cilindrica diminuisce il risalto volumetrico

Fig. 150 — Volterra, Casa Ricciarelli.
Daniele da Volterra: *Madonna col Bambino, S. Giovannino e Santa martire.*
(Fot. gentilmente prestata da C. Ricci).

delle forme nel quadro di Lipsia, staccate invece, come nelle opere di Michelangelo, da un fondo unito. Non solo, ma vien rotta, per questo mutamento, l'unità di roccia in pendio, che fa del quadro di Lipsia un mirabile esempio di composizione plastica. Il vertice del gruppo viene spostato verso il centro, e la

posa della Santa perde l'antico valore. Anche altre differenze si notano tra i due quadri, soprattutto nel carattere del contorno, che a Siena è più incisivo, più metallico, più fiorentinamente vibrante, come le luci rapide.

Nella stessa casa del Conte d'Elci è un'opera che rappresenta l'arte del Ricciarelli in un momento della più alta ispirazione, e cioè il *Profeta Elia* (fig. 151), che, disteso in aperta campagna, tocca assorto il pane apportatogli dall'angelo. In questa figura

Fig. 151 — Volterra, Casa Ricciarelli. Daniele da Volterra: *Il profeta Elia*. (Fot. gentilmente prestata da C. Ricci).

sola, che ricorda alquanto le altre di Michelangelo nei triangoli e nelle lunette della Sistina, Daniele da Volterra ci dà un esempio solenne di costruzione plastica mediante il largo gioco dei piani accentuato dal chiaroscuro intenso. Tutti i particolari: la testa grandiosa, le braccia puntellate al suolo, le pieghe schiacciate del turbante, il pane rotondo, i lontani cumuli di terra, si uniscono a comporre della figura e del paese un insieme solenne, grave, di un'immobilità sacra, silenziosa.

Alla petrigna grandezza del *Profeta Elia* succede, nel *Santo*

Erasmo della Galleria Borghese di Roma (fig. 152), il clangore del metallo corrusco; e il rilievo par ottenuto a sbalzo, come già

Fig. 152 — Roma, Galleria Borghese.
Daniele da Volterra: *S. Erasmo.*
(Fot. Anderson).

nel *David* del Louvre. La composizione, come in tutte le opere del periodo maggiore di Daniele da Volterra, è anche qui basata

sopra un gioco di piani variamente inclinati, cui tutto partecipa: le braccia della croce, le membra umane, il grande libro squadernato; e la funzione del chiaroscuro è sempre la stessa: d'accentuare il gioco dei piani staccandoli con la luce e sprofondandoli con l'ombra. Ma l'accresciuta intensità dei chiari e la vicenda più complessa dei piani conducono a un effetto diverso, più squillante, più vivace, meno profondo.

L'orgasmo del movimento scatenato intorno al *Mosè che sta per scagliar le tavole della legge* nella Galleria di Dresda, toglie all'affollata composizione l'equilibrio che Daniele da Volterra aveva infuso, non solo nell'isolata figura d'*Elia* e nel gruppo della *Sacra Famiglia,* ma anche in una composizione vasta come la *Strage degl'Innocenti,* che, nel breve campo della tavoletta agli Uffizi, dà un'impressione di grandezza solenne. Qui le masse delle figure, nei loro atteggiamenti a scatto, non si coordinano, sebbene conducano, appunto per quella disgregazione barocca, a un effetto di movimento fantastico nel suo disordine, come disorientato per terrore. Il grande compositore di gruppi scultorî qui per amore di scenografia giunge al parossismo nella ricerca dell'espressione drammatica; e nello sforzo perde di vista il suo ideale veramente michelangiolesco di grandezza corporea. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Buggiano, Pieve (sagrestia): Tabernacoletto dipinto da lui all'interno (STIAVELLI).

Chantilly, Museo Condé: *Seppellimento di Cristo.* (Il catal. dice che è firmato sopra un sasso. *D. da Volterra.* Però sembra di durezza e insistenza di segno improprie al maestro).

Dresda, Galleria, n. 84: *Mosè sul Sinai* (VOSS).

Firenze, Uffizi: *Strage degli Innocenti* (1557).

Lipsia, proprietà privata: *S. Famiglia con una Santa* (VOSS).

Lucca, Duomo: *Santa Petronilla* (l'attribuzione a Daniele data dalle antiche guide, è insostenibile).

Madrid, Prado, n. 511: *Deposizione dalla Croce, con le Marie.*

Milano, già collez. Achillito Chiesa, già Crespi: *Madonna col Bambino.*

Monaco, Alte Pinakothek, n. 1093: *S. Giovanni nel deserto* (VOSS).

Napoli, Museo Nazionale: *S. Famiglia.*

Parigi, Louvre, n. 1462: *David e Golia* (su ardesia, dipinta sulle due facce. Per mons. della Casa).

Roma, Gall. Borghese: *S. Andrea.*

— Gall. Capitolina: *S. Giovanni nel deserto* (replica di quello di Monaco. VOSS).

— — *Ritratto di M. A.* (replica d'altro di Jacopino del Conte?).

— S. Marcello, capp. del Crocifisso: Affreschi specificati dal VASARI (con Perin del Vaga) il *S. Giovanni,* dal mezzo in su.

— — — *S. Luca.*

Roma, S. Marcello, capp. del Crocifisso: *S. Matteo.*
— — — *Due putti* (nel mezzo).
— — — *Due Angeli coi misteri della Passione* (sull'arco dov'è la finestra).
— — — *Grottesche, e figure ignude* sull'arco.
— S. Marta: *S. Girolamo* (Titi; controverso col Muziano).
— Palazzo Altemps, in piazza Fiammetta: Loggia con pitture a graffito (Càllari). Non del maestro.
— Palazzo dei Conservatori: Fregio col *Trionfo di L. Mummio* nella Sala dei Trionfi (non di Daniele).
— Palazzo Farnese: Fregi con storie di figure (notevoli il *Trionfo di Bacco, una Caccia,* il *Lioncorno con la Vergine, impresa dei Farnese,* ecc.) in tre cameroni (Vasari).
— Palazzo Massimo alle Colonne: Fregio con fatti della *Vita di Fabio Massimo,* nel salone d'ingresso (Vasari).
— Palazzo Massimo a S. Pantaleo: Pitture della facciata con *Storie di Giuditta* (di scuola, Mariani).
— S. Pietro in Montorio: Pala d'altare con *Battesimo di Cristo* (Vasari).
— Trinità de' Monti: *Deposizione dalla Croce* (1541).
— — Affreschi nella capp. della Rovere, e stucchi (con scolari, ben distinti dal Vasari).
— — *Due figuroni* agli angoli di fuori.
— — *Assunzione.*
— — *Madonna che sale al tempio.*
— — *Strage degli Innocenti* (con Michele Alberti).
— Vaticano, Sala Regia: Stucchi della volta e nicchie sulle porte.
Salone (pr. Roma), Castello Trivulzio: Resti di decorazioni a grottesche eseguite da lui e da Giammaria di Milano (il Vasari vi ammirò specialmente la *Storia di Fetonte* e *Fiume*).
Siena, Conte d'Elci: *S. Famiglia.*
Svezia, Collez. privata: *Enea abbandona Didone, avvertito da Mercurio* (Voss. È identificato da lui col quadro di egual soggetto per mons. della Casa).
Torino, Pinacoteca: *Decollazione del Battista.*
— — *Cristo Crocifisso e due Angioli* (firm. « Buonarroti fecit »).
Venezia, Correr: *Leda* (Tasca-Bordonaro).
Vienna, Coll. Czernin: *Cristo deposto* (sembra inaccettabile l'attribuzione).
Volterra, Casa Inghirami: *S. Pietro* (Ricci).
— — *S. Paolo* (Ricci).
— Casa del Monte de' Paschi (già Riccobaldi del Bava): Soffitto a stucchi e pitture (1565. Ricci).
— Casa Ricciarelli: *Il Profeta Elia.*
— Pinacoteca: *Giustizia* (Dan. vol. pingebat).
— — *Due angeli* (frammenti di una pala d'altare).

MICHELE ALBERTI
(da Borgo San Sepolcro).

1535, 2 marzo — Si trova iscritto fra i pittori dell'Accademia romana di San Luca, citato dal Missirini (*Mem. della Rom. Acc. di S. Luca*, p. 15).

1568 — Il Vasari lo ricorda, nella sua seconda edizione delle *Vite*, come ancor vivente e come allievo di Daniele da Volterra e suo esecutore testamentario insieme con Feliciano da San Vito. Viveva a Roma. [1]

* * *

Si attribuisce per tradizione a Michele Alberti il grande affresco della Trinità de' Monti (fig. 153), simile alla composizione degli Uffizi, che è opera di Daniele. Come sembra immensa questa, così piccola, al paragone! L'energia che scoppia a Firenze nei manigoldi e nelle madri qui s'attenua anche per il modellato più inciso e meno robusto; i gesti perdono la forza martellatrice; la distribuzione delle luci e dell'ombra, non ha più il significato metrico che è nel quadro degli Uffizi e che era certamente nel cartone di cui si servì Michele Alberti. [2]

---

[1] Bibliografia su Michele Alberti G. Vasari, *Le Vite* (1568) ediz. Milanesi, Firenze, 1881, vol. VII, pagg. 61 e 69, e Gronau, Strasburgo, 1910, IV, 405; P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Venezia, 1753, 377 e 378; *Serie degli uomini i più illustri nella Pitt., Scult. e Arch.*, Firenze, 1773, VI, 109; L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795 96, vol. I (nell'ediz. del 1837, vol. II, 39); M. Missirini, *Memorie... della Rom. Accad. di S. Luca*, Roma, 1823, 15; S. Ticozzi, *Dizion. degli Architetti, pittori, ecc.*, Milano, 1830, I, 34; L. Coleschi, *Storia di S. Sepolcro*, Città di Castello, 1886, 253; Thieme-Becker, *Kunstler Lexikon*, Lipsia, 1907, I, 212 (A. Muñoz); D. E. Colnaghi, *A dictionary of florentine painters, Londra*, 1928, 4; H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, 124, 132.

[2] Opera:

Roma, Trinità de' Monti. Cappella della Rovere: *Strage degli Innocenti* (in collaborazione con Daniele da Volterra. Vasari).

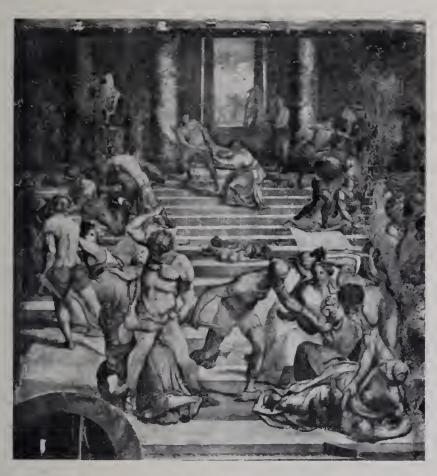



Fig. 15 — Roma, Chiesa della Trinità de' Monti.
Daniele da Volterra e Michele Alberti: *Strage degli Innocenti*.
(Fot. Alinari).

GIACOMO ROCCA.

— Il BAGLIONE (p. 66 e s.) dice che fu allievo di Daniele da Volterra e che « alcune poche cose di pittura operò, benchè assai delli disegni, e delle fatiche del suo maestro si valesse ». Per natura era freddo, « e la natura a nobili pensieri non lo sollevava, ma solo il chiamava alle fatiche, e come si vede dalle sue dipinture, era di poco gusto ». Daniele gli aveva lasciato disegni bellissimi, suoi e di Michelangiolo, dei quali si valse anche il Cavalier d'Arpino (*Decollazione di S. Paolo* in S. Carlo a' Catinari). Sono perdute una pittura in S. Agata a Magnanapoli e le facciate del palazzo Cevoli in via Giulia, presso il Tevere, ove usò disegni di Daniele. Non operò quasi nulla anche perchè assai ricco. Morì vecchio sotto il pontificato di Clemente VIII. [1]

* * *

La pala d'altare della Cappella Cevola in Santa Maria degli Angeli, come gli affreschi del lunettone e della volta, dimostrano la povertà del seguace di Daniele da Volterra. Nel quadro, l'immagine del Cristo, è, può dirsi, una copia diligente, accurata, dei Crocefissi disegnati da Michelangelo, ma lo sfondo di paese con alte rocce distrugge tutta la forza scultoria del modello. Dove poi non è davanti agli occhi del pittore l'esemplare immenso, egli esprime soltanto una tendenza, certo dovuta a visione di opere fiamminghe, verso un realismo pesante e volgare, quale vediamo nel grossolano San Girolamo. Solo nel ritratto del committente, cartaceo, incolore di carni, la ricerca realistica si esprime con maggior finezza, e par accostarsi al fiamminghismo di Scipione da Gaeta [2].

---

[1] Bibliografia su Giacomo Rocca: G. BAGLIONE, *Le Vite*, Roma, 1642, 66 e s.; P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Venezia, 1753, 223.

[2] Catalogo delle opere:

Roma, S. Carlo a' Catinari (altare della crociera destra): *Decollazione di S. Paolo* (BAGLIONE, cominciata dal Rocca, finita dal cav. d'Arpino).

— S. Maria degli Angeli (1ª capp. a destra: Cevoli): *Crocifisso con S. Girolamo e il ritratto di Girolamo Cevoli*.

— — Ai lati di esso: Due storie grandi del *Redentore*, a fresco.

— — Volta: Affreschi con varie storie della *Passione* e scompartimenti di stucchi (BAGLIONE).

I.

LA TRADIZIONE DI MICHELANGELO NELLA PITTURA CINQUECENTESCA.

6.

BATTISTA FRANCO, detto SEMOLEI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nella copia, ora agli Uffizi, del " Noli me tangere " dal cartone di Michelangelo, alla volontà di interpretar l'effetto formale del modello mediante la densità del colore e l'oscurità dell'ombra, non corrisponde la forza dell'interprete. - Composizione slegata e struttura formale manchevole nella " Pietà " della Pinacoteca di Lucca, attribuita a Daniele da Volterra, e nell' " Allegoria della battaglia di Montemurlo ", centone di motivi michelangioleschi. - La freddezza di una concezione arzigogolata e letteraria, che fa smarrir sempre di vista al Franco il soggetto delle sue composizioni e riempirle di vuote accademie michelangiolesche, si ritrova nell'affresco della " Cattura del Battista " a San Giovanni Decollato. - Pitture in Palazzo Ducale di Venezia, con influenze venete. - Le caratteristiche di Battista Franco nel periodo romano si riconoscono nella " Discesa al Limbo " della Galleria Colonna. - CATALOGO DELLE OPERE.

— Battista Franco, detto Semolei. Figlio di Giacomo, come risulta dal suo testamento, scritto nel 1555. Allora il padre era morto.

Nato a Venezia. La data di nascita è ignota. Il CICOGNA dà l'anno 1498 (*Iscriz. ven.*, V., 425), data ripetuta da molti scrittori. Altri invece suppongono che B. F. nascesse intorno al 1510, evidentemente fondandosi sul VASARI, il quale dice che il pittore aveva vent'anni quando andò a Roma, e aveva molto studiato in questa città prima del 1536 (VI, 571).

1535, 2 marzo — È ricordato tra gli iscritti all'Accademia di S. Luca come « Battista veneziano pittore » (M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca*, 1823, 15).

1536 — Lavora all'apparato, eseguito sotto la direzione di Antonio da S. Gallo, per la venuta di Carlo V a Roma. È alle dipendenze di Raffaello da Montelupo e fa *quattro storie* grandi a fresco di chiaroscuro nella facciata della porta Capena,

oggi detta di S. Bastiano. Questa fu, secondo il Vasari, la sua prima opera di pittura: nel tempo precedente aveva soltanto disegnato (VASARI, VI, 572).

1536 — Va con Raffaello da Montelupo a Firenze e prende parte all'apparato per la venuta di Carlo V (28 aprile). Fa un basamento di figure e trofei alla statua eretta dal Montorsoli al Canto dei Carnesecchi (VASARI, VI, 573).

1536 — Lavora all'apparato per la venuta a Firenze di Margherita d'Austria, figlia di Carlo V e moglie del duca Alessandro (15 giugno). Particolarmente s'adopra nell'abbellimento diretto dal Vasari nel palazzo di Ottaviano de' Medici, dove Margherita doveva abitare (VASARI, VI, 574).

1537 — Morto Alessandro de' Medici (6 gennaio) e successogli Cosimo, il Vasari, addolorato, lasciò la corte di Firenze e tornò ad Arezzo. Allora B. F. fu preso ai servizi di Cosimo, e dipinse per lui un quadro con i ritratti di *Clemente VII*, del *cardinale Ippolito* e del *duca Alessandro*, il *Noli me tangere* dal cartone di Michelangiolo e l'*Allegoria della battaglia di Montemurlo* (VASARI, VI, 575). Ciò prova che B. F. fu per qualche tempo il pittore ufficiale di Cosimo (GAMBA, in *Boll. d'Arte*, 1909, 150).

1537, 2 agosto — Battaglia di Montemurlo, subito dopo la quale verosimilmente fu composta da B. F. l'*Allegoria* che oggi è nella Galleria Pitti.

1538 — Anno dato dal Vasari per la *Cattura di S. Giovanni* dell'Oratorio della Misericordia ai Fiorentini in Roma (VI, 579).

1539 — B. F. prende parte all'apparato per le nozze di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo (29 giugno). Egli lavora all'arco trionfale della Porta al Prato, sotto la direzione di Rodolfo del Ghirlandaio, dipingendo varie *Storie delle imprese di Giovanni de' Medici*, padre di Cosimo, ed altro (VASARI, VI, 576).

1541 — Torna a Roma quando appunto s'era scoperto il *Giudizio* di Michelangelo (31 ottobre) (VASARI, VI, 578).

1546, estate — Aveva quasi finito di dipingere l'*Assunzione della Vergine* nella volta della tribuna del Duomo d'Urbino. L'opera è citata dal VASARI (VI, 580 s.) e la data resa nota da G. Gronau, il quale però non pubblica il documento (ediz. GRONAU-GOTTSCHEWSKI del VASARI, 1908, V, 135, n. 25). La cupola del Duomo rovinò il 12 gennaio 1789; allora andarono a terra gli affreschi del Franco (CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*, 1897, 49).

1547 — Quadretti con *Storie di Cristo*, che si trovano nella sagrestia del Duomo di Osimo. La data fu resa nota dal LANZI, che, come egli dice, la desunse dalle carte dell'archivio (*St. pitt.*, 1795-6, I, 474).

1548 fine di gennaio — B. F. e i suoi giovani fecero ad Urbino, in archi di festa, ordinati dal Genga, storie dipinte, per le nozze del duca Guidobaldo con Vittoria Farnese (VASARI, VI, 582 s.).

1550 — Dipinge a Roma, con Girolamo Siciolante, l'arme di papa Giulio III, allora fatto pontefice, sulla facciata del palazzo del cardinale de' Cesi e, poi, le pitture che si conservano nella chiesa di S. Maria sopra Minerva (VASARI, VI, 584; CICOGNA, *Iscriz. ven.*, V, 427).

1551 — Dipinge la volta della cappella del Sacramento nel Duomo d'Urbino. L'anno è dato da G. GRONAU, secondo documenti non pubblicati (luogo citato sopra).

1554, 28 novembre — S'incontra per la prima volta a Venezia. Abita in una casa a S. Margherita, appartenente a Girolamo Foscari, vescovo di Torcello, e al suo fratello Piero (HADELN, *Arch. Beitr. zur Gesch. der ven. Kunst*, in *Ital. Forsch. her. vom Ksthist. Inst. in Florenz*, 1911, IV, 98 s.).

1555, 20 marzo — Fa testamento in Venezia, a favore del figlio naturale Giacomo e della sua madre Francesca da Urbino. È testimone Giuliano Taverna. (HADELN, luogo cit., 99).

1556, 29 febbraio — Depone contro Giuliano Taverna, milanese, intagliatore di cristalli a Venezia, con il quale aveva fatto lite (HADELN, l. c., 100).

1556, 9 marzo — È condannato a un giorno di carcere e a « restituire l'onore » a Giuliano Taverna, che aveva offeso (HADELN, l. c., 102).

1556, 19 agosto — Contratto per i tre tondi nel soffitto della libreria del Sansovino (HADELN, l. c., 140).

1556, 20 luglio — B. F. e Polidoro da Lanciano stimano i quadri di Madonna Chiara Sanuda a Venezia (HADELN, l. c., 83).

1556, 24 settembre — Riceve 20 ducati a buon conto del suo accordo, che ammonta a 60 ducati, per i tre tondi suddetti (HADELN, l. c., 143).

1557, 10 febbraio — Riceve 40 ducati a saldo del suo avere per i tre tondi suddetti (HADELN, l. c., 142 s.; ZANETTI — non esattam. — *Della Pitt. ven.*, 1771, 249).

1557-1558 — Costruzione della Scala d'oro del palazzo ducale di Venezia, dove B. F. dipinse un affresco. L'ornamento pittorico non era ancora finito nel 1561 (LORENZI, *Monumenti*, n. 615, 638 s., 660 A; G. GRONAU, l. c., V, 141, n. 38.

1560, 1 marzo — Riceve ancora un pagamento per la libreria del Sansovino. Forse il pagamento si riferisce alla decorazione delle pareti (CICOGNA, *Iscr. ven.*, V, 428, n. 2; HADELN, l. c., 145; A. VENTURI, *Storia*, IX, parte 4ª, 750).

Non pare verosimile che in questo stesso anno B. F. dipingesse per il Duomo di Osimo, come vuole A. RICCI (*Mem. stor. della marca d'Ancona*, 1834, II, 156).

1561 — Muore mentre lavora nella cappella Grimani in S. Francesco della Vigna a Venezia (VASARI, VI, 587). Secondo il PALLADIO, invece, la morte colse il pittore mentre dipingeva alla Malcontenta (*L'Architett.*, 1642, II, 50). [1]

---

[1] Bibliografia su Battista Francesco: LUDOVICO DOLCE, *Dialogo della Pittura* (1557), Firenze, 1735, 304; GIORGIO VASARI, *Le Vite* (1568), ediz. MILANESI, VI, 1881, 571 s.; 373; ANDREA PALLADIO, *L'Architettura* (1570), Venezia, 1662, II, cap. XIV, 50; FRANCESCO SANSOVINO, *Venezia città nobilissima et singolare descritta in XIV libri*, Venezia, 1581; RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo* (1584), Firenze, 1730, 368; GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite dei pitt., scult. et archit.*, 1642, 24, 9; MARCO BOSCHINI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia* (1664), Venezia, 1773; FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, II, 1672; FILIPPO TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma* (1674), Roma, 1763,

* * *

Battista Franco, giunto a Roma ventenne, fu soggiogato da Michelangelo, che teneva il campo dell'arte, e l'influsso si ribadì per la sua andata a Firenze, ove lasciò nel 1537, mentre era pittore aulico di Cosimo I de' Medici, una copia del *Noli me tangere* dal cartone del Buonarroti. Il celebrato cartone, eseguito per Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, fu copiato due volte dal Pontormo, una volta per il marchese stesso, un'altra per Alessandro Vitelli, «il quale era allora in Fiorenza capitano della guardia de' soldati» (VASARI), che la «fe' porre nella sua casa a Città di Castello» (Id.). Battista Franco, «veduto il cartone di Michelangelo del *Noli me tangere*, che aveva già colorito il Pontormo, si mise a fare un cartone simile, ma di figure maggiori;

81, 156; F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* (1686), 2ª ediz. del MANNI, Firenze, 1767; GIAMBATTISTA PASSERI, *Istoria delle pitture in majolica* (1758); ZANETTI, *Della pittura veneziana*, Venezia, 1771, 247 s.; RAU e RASTRELLI, *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, Firenze, VI, 1773, 209 s.; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96, I, 129, 474; II, 141; ADAM BARTSCH, *Le peintre-graveur*, (1803), Wurzburg, 1920, XVI, 64 s.; GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, 1815; MELCHIOR MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca*, Roma, 1823, 15; STEFANO TICOZZI, *Dizionario*, Milano, II, 1831, 114 s.; AMICO RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca d'Ancona*, II, 1834, 156; C. K. NAGLER, *Neues Allgemeines Kunstler-Lexikon*, Munchen, IV, 1837, 452 s.; EMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, V, 1842, 425 s.; P. I. MARIETTE, *Abecedario, Ouvrage annoté par Mm. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*, Paris, II, 1853-54, 268 s.; CH. LE BLANC, *Manuel de l'Amateur d'estampes...*, II, Paris, 1856, 250; FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della laguna*, Venezia, 1856; ALGERNON GRAVES *A century of Loan Exhibitions* (1813-1912), London, I, 1913, 356; G. K. NAGLER, *Die Monogrammisten...* Munchen, II, 1860, n. 1257; PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, Leipsig, 1864, VI, 177 s.; RUDOLPH WEIGEL, *Werke der Maler in ihren Handzeichnungen*, Leipsig, 1865, 223 s.; MICHAEL BRYAN, *A biographical artistical Dictionary of painters and engravers*, London, 1865, 256; G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866, 281; EMILE GALICHON, *Les dessins de Michel-Ange et de Raphael à Oxford*, in *Gaz. des B. A.*, 1873, I, 201 s.; *Archivio st. della Società romana di St. Patria*, I, 1877, 308 s.; REISET, *Notice des dessins... au musée national du Louvre*, Paris, 1878, 1.ère partie; BOTH DE TARZIA, *Notice supplementaire des dessins... au Musee national du Louvre*, Paris, 1879, 23; ID., *Notice des dessins de la collection His de la Salle esposes au Louvre*, Paris, 1881, 39; I. E. WESSELY, *Supplemente zu den Handbuchern der Kupferstichkunde*, in *Repert. f. Kstwiss.*, V, 1882, 48; BURCKHARDT, *Cicerone* (1884), traduit par A. GÉRARD, II, Paris, 1892; ALFRED WOLTMANN und KARL WOERMANN, *Geschichte der Malerei*, Leipzig, III, 1888, 24; *Museo Wicar, Notizie des dessins de Lille*, 1889, 51; COSIMO CONTI, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici*, Firenze, 1893, 81; C DE FABRICZY, *Il libro*

e ciò fatto, ne dipinse un quadro, il quale si portò molto meglio quanto al colorito; ed il cartone che ritrasse, come stava appunto quel del Buonarroti fu bellissimo, e fatto con molta pazienza». Il quadro fu ritrovato nei magazzini della Galleria degli Uffizi a Firenze (fig. 154), ma in esso certamente Battista Franco deformò il modello, traducendolo in forme statuarie pesanti, grosse, come fasciate. «La composizione di Michelangelo, drammatica e statuaria, non è resa bene, le proporzioni sono sbagliate, il movimento è privo di vita, le espressioni sono vuote, i panneggi non bene intesi, i colori crudi e armonizzati con poco gusto, cosicchè malgrado tutta l'accuratezza che vi ha posto il pittore, ne risulta un poco una caricatura, come accade spesso degli imitatori relativamente meschini di quel gran genio» [1].

La tonalità è assai cupa, con scuri intensi. Il paesaggio è spoglio, reso per puri piani di color marrone; una linea spezzata

---

[illegible]

[1] [illegible]

e prospettica è segnata dalle mura. Il cielo è in piena antitesi con ogni senso di colore atmosferico: scurissimo e chiuso, ha appena un punto di chiarore all'orizzonte. La densità del colore

Fig. 154 — Firenze, Galleria Uffizi. Battista Franco: *Noli me tangere.*
(Per cortesia della R. Sovrintendenza
all'Arte medievale e moderna in Toscana).

e le ombre oscure esprimono con evidente sforzo e insistenza un effetto formale, che però è in dissidio con certe esilità e minuziosità del disegno. In tutto si sente una gran volontà di seguire Michelangelo, volontà a cui non corrispondono le forze del pittore.

Vicino al tempo di questa copia dal cartone del Buonarroti

è la *Pietà*, attribuita a Daniele da Volterra, nella Pinacoteca di Lucca (fig. 155). Vi è una figura statuaria in piedi, che sembra quella di Cristo nel *Noli me tangere* aggirata, e, nel fondo, una Maria inoltra, con le braccia protese e le mani giunte, ripetendo la mossa della Maddalena in quel quadro. Ma l'intera composizione è manchevole: la trasversale delle pie donne e del Cristo sorretto da una di esse, quale si vede a sinistra, è fermata in alto da una gran testa, forse un ritratto. Verso destra, sono tre figure in piedi: una donna in classiche vestimenta, Maddalena, col manto a vela sul capo e le mani aperte in atto di sorpresa; una figura drappeggiata nel manto, vòlta ad osservare; un vecchio che sembra fissar lo svolazzo ombrellifero del mantello di Maddalena. Nel fondo, due Marie ammantate, una in pianto, mentre un'altra avanza, orando, di corsa. Così tutto è slegato; e l'effetto della *Pietà* è spento da quella gran figura di parata, come dalla donna che pare una danzatrice, e da quel testone che esce fuori dietro il dorso di una pia donna. Michelangelo è sempre il modello di Battista Franco, ma esso è troppo immane, troppo massiccio, per lui che del colosso granitico non sa rendere se non le scaglie.

Circa al tempo del *Noli me tangere* e della *Deposizione* appartiene l'*Allegoria della battaglia di Montemurlo* (1537). Anche qui (fig. 156) son disseminati un po' dappertutto (perfino in aria il Ganimede rapito dall'aquila) motivi tolti da disegni di Michelangelo, resi in modo scialbo e fuor di ogni proporzione. Nel vasto ambiente son numerose e piccole figure: quasi traspare un intento panoramico, che poteva nascere dall'idea della battaglia, ma che dimostra come al pittore sfuggisse il principio fondamentale dell'arte di Michelangelo. Per quanto Battista Franco con le due grandi figure in primo piano si provi a dar un centro alla composizione e a contrappesare in qualche modo i gruppi sparsi nello spazio, la sua pretesa architettonica non è attuata, e del tutto vien a mancare l'effetto dinamico delle masse disperse e disgiunte l'una dall'altra. Le figure del primo piano, una tratta dal cosidetto *Sogno* di Michelangelo, sembrano un centone di pezzi statuari michelangioleschi, che non hanno al-

Fig. 155 — Lucca, Pinacoteca. Battista Franco: *Il deposto dalla croce.* (Fot. Alinari).

cun significato e nesso tra loro, e che, per il loro carattere accademico, accentuano l'assenza di vita drammatica in questa *Allegoria*. Ciò nonostante, in tutto è una grande diligenza: il

Fig. 156 — Firenze, Galleria Pitti.
Giov. Batt. Franco: *Allegoria della Battaglia di Montemurlo.*
(Fot. Alinari).

colore, si può dire, non esercita quasi più alcuna funzione, è subordinato al « disegno ».

Un anno dopo, a Roma, il pittore eseguì nell'oratorio di San Giovanni Decollato l'affresco della *Cattura del Battista* (fig. 157),

Fig. 157 — Roma, Oratorio di S. Giovanni Decollato. Battista Franco: *La cattura del Battista.*
(Archivio fotografico nazionale).

veramente, come scrive il Vasari, « opera fatta con stento grandissimo e malinconia ». Il protagonista è messo in disparte, lontano, in fondo sopra un'altura, dove, sul chiaror del cielo, appena si distinguono armati e manigoldi intorno al Precursore; dietro, a contrasto di quella massa agitata si vede una statua eretta di donna; ma più strano è tutto quel popolo di figure, nei diversi piani, un nudo giacente tratto da un disegno michelangiolesco, immagini anche di Sibille trasformate dalle ricche acconciature, tutte in pose contorte, messe là a riempir lo spazio, come elementi preparatorî della scena, come personaggi da adoprare, da movere, da riunire. Non sembra che sappiano la parte da svolgere nella commedia sacra: seggono, si adagiano al suolo, additano la scena del Battista catturato, stendon le braccia, in attesa di cercare la positura conveniente.

La Sistina era la mira costante di Battista Franco; e bene si riconosce nel quadro della Galleria Colonna (fig. 158), non a lui attribuito, ma certamente suo, rappresentante la *Discesa di Cristo al limbo*, composizione che conferma quanto scrisse il Vasari: « Tornato Battista Franco a Roma, quando era proprio finito il *Giudizio*, egli lo copiò parte a parte con infinita meraviglia ». Ma si servì delle figure di Michelangelo senza connetterle, tanto che non si comprende le tante volte perchè esse stiano insieme. Nell'alto, però, della *Discesa al limbo* di casa Colonna, si vedono raggruppate le schiere degli Angioli coi simboli della Passione, a rimembranza di quelle che piombano dall'alto nel *Giudizio Universale*. Il loro impeto gigantesco è venuto meno, il rombo tace negli angioli di Battista Franco simmetricamente disposti, come gran ventaglio aperto sul cielo. Il disegno accurato e fine non sa le violenze di Michelangelo, che talvolta conduce la penna come la gradina su blocchi di marmo, e la matita rapida, in una raffica di segni. Tutta quell'accuratezza toglie non soltanto la forza, ma anche la maestà alle immagini riflesse di Franco. E quando disegnò, come quando incise, può dirsi, con un vecchio biografo di lui: « insecchì talmente le figure... che non havvi cosa sua la quale non sappia del duro e del tagliente ».

Le reminiscenze michelangiolesche spuntano dappertutto, separate, isolate, come se, invece di comporre una scena, Bat-

Fig. 158 — Roma, Galleria Colonna. Battista Franco: *Discesa di Cristo al limbo*, (Fot. Anderson).

tista Franco spieghi una serie d'appunti e di ricordi dal grande maestro, ma senza vita e senza nesso. In maggior numero ci sa-

rebbero apparse nel Duomo d'Urbino, quando si fosse conservata la sua decorazione.

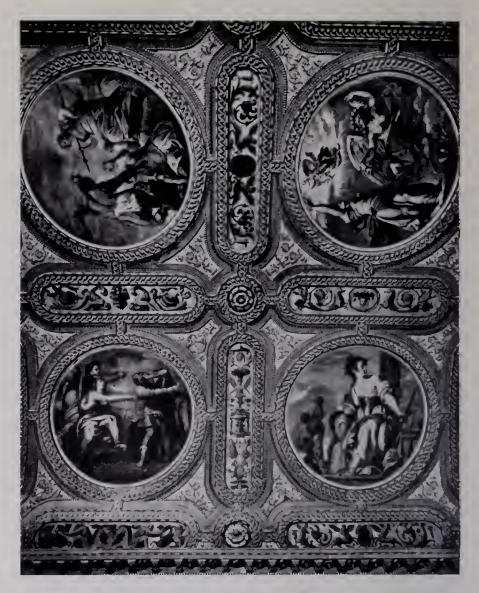



Fig. 159 — Venezia, Palazzo Reale. Battista Franco: tondi della *Caccia* e del *Lavoro*. (Fot. Alinari).

Da Urbino passò a Venezia, ove si conservano tre tondi nel Palazzo Reale: la *Caccia*, l'*Agricoltura* e il *Lavoro* (figg. 159-162). Nella prima, studiandosi di metter le figure di Diana cac-

Fig. 160 — Venezia, Palazzo Reale, Libreria.
G. B. Franco: *La Caccia*.
(Fot. Böhm).

Fig. 161 — Venezia, Palazzo Reale, Libreria.
G. B. Franco: *L'Agricoltura*.
(Fot. Böhm).

ciatrice, di un negro, di un guerriero e di un vecchio entro il tondo, par s'ammollisca e s'arrotondi: Diana che soppesa la lancia su d'una spalla, Atteone che s'aggranchia in uno sforzo acrobatico, il guerriero chino con un braccio proteso e l'altro cadente, compongono un bel medaglione decorativo, cui non è estranea l'influenza dei decoratori veneti. Nel disegnar questa

Fig. 162 — Venezia, Palazzo Reale, Libreria.
G. B. Franco: *Il Lavoro.*

fantastica mezzaluna che si bilancia altalenando sul fondo di nuvole, Battista Franco trova una fusione compositiva e un ardimento d'effetti di cui sembrava incapace tra i vincoli del mondo romano, e nell'altro tondo dell'*Agricoltura*, pur tra classiche ricerche ed esercizi accademici, raggiunge venete morbidezze e ritmi animati, sonori. Nelle sue deboli lumeggiature alla Palma giovane rimane invece di un'opprimente pesantezza il tondo del *Lavoro*, col freddo meccanismo dei gesti, la monotona ripetizione di quelle parallele di braccia tese e di gambe tese.

Infine Battista Franco, a Venezia, portò sulle volte degli scaloni di palazzo ducale, tra gli stucchi del Vittoria, grottesche

Fig. 163 — Venezia, Palazzo Ducale, Scala d'oro, prima branca.
J. Sansovino, A. Vittoria e Battista Franco: Particolare della vôlta.
(Fot. Alinari).

romane e composizioni allegoriche, con un'opulenza decorativa che in parte gli venne dall'accostamento ai grandi maestri veneti,

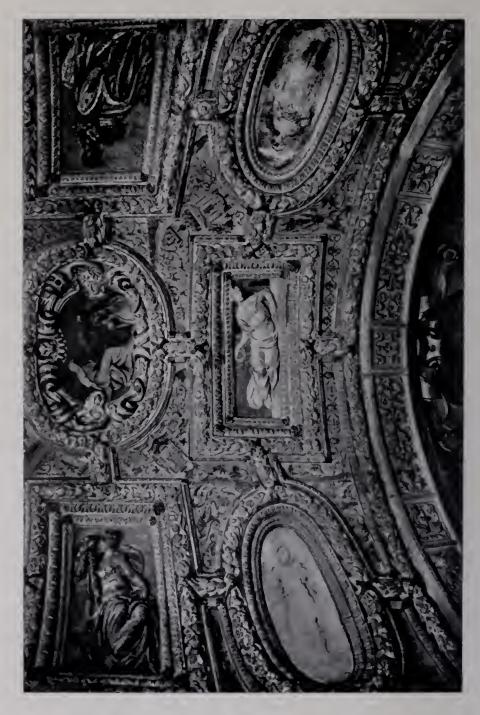



Fig. 164 — Venezia, Palazzo Ducale, Scala d'oro, seconda branca.
J. Sansovino, A. Vittoria e Battista Franco: Particolare della vôlta.
Fot. Alinari).

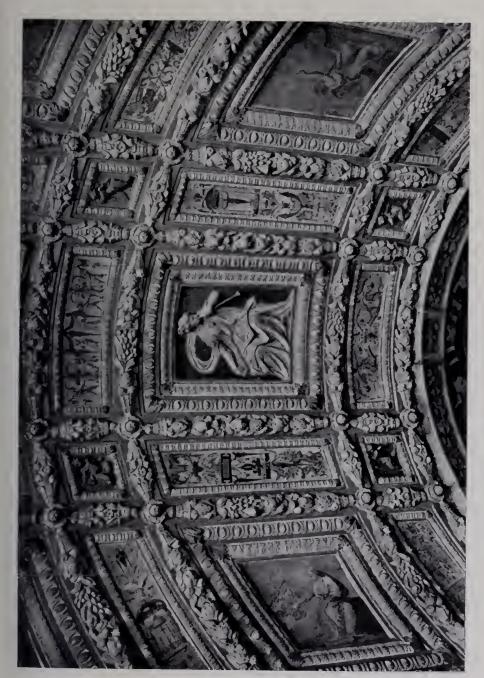



Fig. 165 — Venezia, Palazzo Ducale, Scala d'oro, seconda branca.
J. Sansovino, A. Vittoria e Battista Franco: Particolare della vôlta.
(Fot. Alinari).

quantunque anche ne' campi dipinti, tra la fioritura di stucchi di due rampe della scala della Libreria, come della scala d'oro (figg. 163-165), si possano sentire ricordi michelangioleschi, echi della Sistina.

Così a quegli stucchi, che ricordano le origini dell'arte di Jacopo Sansovino da Michelangelo, s'adattano le pitture che questi ebbero a modello, ma, nell'adattarsi, sentono la prossimità delle altre del Veronese e del Tintoretto, che pure s'era piegato alla sovrana potenza dell'animatore della cappella medicea a Firenze.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Fabriano, S. Venanzio: Pala d'altare con la *Vergine, S. Venanzio e due altri Santi*. Cit. in THIEME-BECKER, 1916, 364. (Nell'articolo del Th.-Becker si cita il LANZI. Non ho trovato nel Lanzi tale attribuzione).

Firenze, Casa Buonarroti: *Noli me tangere*, derivato dal cartone di Michelangelo. Riconosciuto e pubblicato da C. GAMBA, art. cit.

— Antica Gall. Gaddi: Quadro storiato a chiaroscuro (cfr. RAU e RASTRELLI, cit., VI, 210).

— Pal. Pitti: *Battaglia di Montemurlo*. Cit. dal VASARI, VI, 575

Lucca, Pinacoteca: *Deposizione*, attrib. a B. F. dal VOSS, *Die Malerei der Spätr.*, 1920, 117 s; prima era attribuita a Daniele da Volterra.

Malcontenta, Villa « La Malcontenta » (sulle rive del Brenta): Affreschi, cit. dal PALLADIO, *L'Architett.*, 1642, II, 50. Il Palladio, dopo aver parlato delle pitture dello Zelotti, aggiunge che B. F. aveva cominciato a dipingere una delle stanze grandi quando fu colto dalla morte. Il LORENZETTI dice (Venezia, 1926, 806 s.) che l'opera del F. si vede specialmente nella sala con la figurazione della *Lotta contro i Giganti*.

— Convento di S. Maria delle Vertighe (presso Monte S. Savino), Chiostro: *Storie di S. Giuseppe*.

Manchester, Duca di Newcastle, Esposizione del 1857: *Battesimo di Cristo* (Cit. da A. GRAVES, *Loan Exhib.*, I, 1913, 356).

Osimo, Duomo, sagrestia: *Storie di Cristo* (1547). Cit. dal LANZI, *St. pitt.*, I, 474.

Roma, Oratorio della Misericordia ai Fiorentini: *Cattura del Battista* (1538).

— Galleria Colonna: *Discesa di Cristo al Limbo*.

— S. Maria sopra Minerva: *Storie di Gesù e della Vergine* (1550 circa).

Urbino, Duomo, Cappella del Sacramento: Volta (1551). Cfr. ediz. GRONAU-GOTTSCHEWSKI del VASARI, V, 135, n. 25.

— — Sagrestia: *Madonna tra i Santi Pietro e Paolo*. Cit. dal LANZI, *St. pitt.*, 1795, I, 474.

— — — *Flagellazione, Resurrezione di Cristo, Adorazione de' Magi, Caduta di S. Paolo*. Cit. dal CALZINI (*Urbino...*, p. 57).

Venezia, Coll. Manfrin (già): *Gesù caduto sotto la Croce*, op. firmata e datata 1562 (Cat., 1872, 27).

— — *Crocifissione* firmata e datata 1552. Cit. dal MUNDLER, in *Beitr. zu Burckhardts Cicerone*, 1874. (Quest'indicazione è desunta dal THIEME-BECKER, 1916, 364).

— Libreria Vecchia, Sala dorata: Tre tondi, *l'Agricoltura* (Pomona, Cerere e Nettuno), la *Caccia* (Diana e Atteone), il *Lavoro* (Aracne e due atleti lottanti). Due filosofi (?)* Cit. dal VASARI (VI, 586 e 373).

---

* Il LORENZETTI dice (Venezia, 160) che restano 14 filosofi, dei quali 4 sono del Tintoretto, 2 del Veronese, 1 dello Schiavone, 1 di Pietro Vecchia, 1 attrib. alla maniera del Salviati, 4 di autore ignoto. Non so se tra questi siano i due del Franco. Il MOSCHINI (*Guida*, 1815, I, 463) dice, il 5° fil. a destra che rappresenta Diogene che legge, e il 4° dall'altra parte appoggiato a un libro sono *forse* di B. F.

Venezia, Libreria Vecchia, Scala: Pitture ornamentali in una delle due rampe (l'altra fu dipinta da Battista del Moro). Cit. dallo ZANETTI (*Della Pitt. ven.*, 1771, 248).

— Palazzo Ducale, Scala d'oro: Pitture ornamentali, cit. dal VASARI, VI, 586. Il LORENZETTI (Venezia, 238) nota che gli affreschi furono in gran parte restaurati da P. A. Novelli nel 1793.

S. Francesco della Vigna, Cappella Barbaro: *Battesimo di Cristo tra S. Francesco e Bernardino*; sotto, e disposti come una predella, *Angioli* e *anime in Purgatorio*. Cit. dal VASARI, VI, 585.

— Cappella Grimani: Sulla volta a comparti, *Virtù e Angioli volanti*. Nel lunettone in fondo la *Resurrezione*. A destra, la *Resurrezione di Lazzaro*, ad affresco. Cit. dal VASARI non senza confusioni: poichè egli dà a Fed. Zuccari la *Resurrez. di Lazzaro* e l'affresco opposto con la *Conversione della Maddalena*, già perito nel 700. La *Resurrez. di Lazzaro* è riprodotta dal CANTALAMESSA, *Rass. d'arte*, 1902, 50.

Il PASSERI (*Istoria delle pitt. in majolica*, 76) dice che la mano del F. si riconosce in parecchi vasi della spezieria di Loreto. C. GAMBA attribuisce a B. F. il disegno di un piatto della raccolta Visconti Venosta (*Dedalo*, 1920-21, 512).

È nota una vasta attività di disegnatore e di incisore di Battista Franco.

1527, maggio o giugno — Cacciati i Medici, Antonio, padre del Vasari (nell'autobiogr. lo scrittore invece parla del suo zio paterno) fece tornare Giorgio ad Arezzo. Il padre del pittore morì di peste il 24 agosto 1527 (*Ricordanze*, a cura di DEL VITA, 7). Stando lontano dalla città per sfuggire al contagio, Giorgio cominciò a dipingere qualcosa ai contadini e trasse profitto da questi lavori (VAS., VII, 651; 9; KALLAB, 43). Nelle *Ricordanze* si trovano lavori per Arezzo e dintorni nei mesi d'ottobre e novembre 1527 (ediz. DEL VITA, 8 s.).

1528, 1 marzo — Finita la peste, gli fu allogata una tavoletta con le tre mezze figure di *S. Agata*, *S. Rocco* e *S. Bastiano* per la chiesa di S. Piero ad Arezzo. Vistala, il Rosso volle conoscere il giovine pittore, che poi aiutò con consigli e disegni (VAS., VII, 651; *Ricord.*, 9).

1528, marzo; 1529, primi mesi — Continuò a lavorare ad Arezzo e nei dintorni (*Ricord.*, 9 s.).

1529, principio dell'anno — Consigliato da Cecchin Salviati, andò a Firenze e si mise, con lui e con Nannuccio da S. Giorgio, a lavorare nella bottega di Raffaello da Brescia. (VAS., VII, 9). La prima commissione specificata a Firenze nelle *Ricordanze* è del 30 aprile (ediz. DEL VITA, 12). Il 6 maggio andò a stare con Vittorio Ghiberti per studiare pittura, e stette con lui due mesi (*Ricord.*, 12). Il 31 luglio lasciò la pittura e andò ad imparare l'arte dell'orefice nella bottega di Jacopo di Lorenzo di Papi (così citato nell'ediz. DEL VITA delle *Ricord.*, 12). Il 1 settembre lasciò Jacopo di Lorenzo e andò con Bernardo Baldini (*Ricord.*, 12).

1529, 4 ottobre — Per evitare di restar chiuso nell'assedio di Firenze, se ne andò a Pisa col suo amico Manno, orefice. A Pisa si rimise a dipingere e fece varie opere (VAS., VII, 652, 10; *Ricord.*, 13).

1530 — Crescendo ogni giorno la guerra, si risolse a tornare ad Arezzo. Ma prima andò a Bologna, dove si occupò degli archi di trionfo eretti per l'incoronazione di Carlo V (22 e 23 febbraio). Poi andò ad Arezzo, dove, l'8 marzo, cominciò a lavorare nella bottega di Cecchino di Vico, orefice (così citato

nelle *Ricord.*). Il 25 maggio si allogò con Bartolomeo di Gregorio, orefice (così cit. nelle *Ricord.*) e restò con lui due mesi. Intanto lavorava anche di pittura. (VAS., VII, 652; *Ricord.*, 13 s.; KALLAB, 46). Nello stesso anno morì di peste il suo fratello di tredici anni (Lett. al Giovio da Arezzo, 4 [?] sett. 1532, FREY, *Nachlass*, 11).

1531, aprile — Il cardinale Ippolito de' Medici, passando per Arezzo nel ritornare da Firenze a Roma, invitò Giorgio al suo servizio. Il pittore in quel tempo stava dipingendo, nella chiesa di S. Bernardo, degli affreschi che furon finiti il 20 dic. (Vas., VII, 11; *Ricord.*, 17; KALLAB, 48).

1532, 4 gennaio — Andò a Roma e si mise al servizio del cardinale Ippolito. A Roma, insieme col suo amico Cecchin Salviati, si applicò con grande assiduità a disegnare da Michelangiolo, da Raffaello, da Polidoro e dal Peruzzi. Lo studio di questo tempo fu, come egli dice, il suo vero maestro (VAS., VII, 653; *Ricord.*, 17, s.).

1532, 30 giugno — Tornò ad Arezzo « in ceste », malato per le fatiche dell'inverno passato e il caldo dell'estate (VAS., VII, 13; *Ricord.*, 18).

1532, 10 novembre — Arrivò a Firenze con una lettera per il duca Alessandro scritta da Papa Clemente VII, a cui l'aveva raccomandato il cardinale Ippolito, partito per l'Ungheria. Il duca lo dette in custodia a Ottaviano de' Medici. Il Vasari ebbe una provvigione con l'incarico di vari lavori. Tra questi fu il completamento della decorazione di una stanza a pianterreno nel pal. Medici, che era stata cominciata da Giovanni da Udine. L'allogazione di quest'opera fu fatta al Vasari il 10 dic. 1534 (VAS., VII, 656; *Ricord.*, 18, 23).

1536, 28 aprile — Venne a Firenze l'imperatore Carlo V. Il Vasari ebbe la parte principale nelle decorazioni preparate per quest'occasione e ricevè come pagamento della sua opera la somma di 400 ducati e anche un dono di 300 ducati, con cui potè fare la dote a una sorella e mettere un'altra sorella in un convento d'Arezzo (VAS., VII, 658 s.; *Ricord.*, 26 s.; KALLAB, 59. Lettera a Raffaello dal Borgo S. Sepolcro, da

Firenze, 29 marzo 1536 [Frey, *Nachlass*, 49]; lettera all'Aretino, da Firenze, 28 [?] aprile 1536 [Frey, *Nachlass*, 52 s.]).

1536, 31 maggio — Ingresso a Firenze di Margherita, figlia di Carlo V, moglie del duca Alessandro. Il Vasari aveva fatta la decorazione del pal. d'Ottaviano con il Tribolo e Andrea di Cosimo (Vas., VI, 69; *Ricord.*, 27; Lett. a Franc. Rucellai da Firenze, 26 [?] maggio 1536 [Frey, *Nachlass*, 62 s.]; lett. all'Aretino, da Firenze, 3 giugno 1536 [Frey, *Nachlass*, 65, s.]; Kallab, 61).

1536 — Il Vasari è iscritto nella lista dei pittori della Compagnia di S. Luca (Kallab, 62, rimanda al Cavallucci, *Not. st. intorno alla R. Accad. delle Arti e del dis. in Firenze*, Firenze, 1873, pag. 17).

1537, 6 gennaio — Assassinio del duca Alessandro. Rattristato, il Vasari lasciò Firenze e tornò ad Arezzo. Nell'estate, per mezzo di messer Giovanni Pollastra, fu chiamato a dipingere a Camaldoli e iniziò la decorazione della chiesa con una tavola per un altare laterale: la *Madonna col Bambino, S. Giov. Battista e San Girolamo*, che si conserva ancora in quel luogo. Tornò a Camaldoli per dipingere altre tavole e affreschi nella chiesa lungo l'estate 1538, 1539, 1540 (Vas., VII, 660; *Ricordanze*, 28 s.).

1537, dicembre — Andò da Arezzo a Firenze chiamato da Ottaviano e gli fece una copia del ritratto fatto da Raffaello a Papa Leone, perchè il duca Cosimo rivoleva il suo che allora era nelle mani di Ottaviano (Vas., VII, 662; *Ricordanze*, 28; Lettera a Ottaviano, da Arezzo, dopo il 20 dic. [Frey, *Nachlass*, 92]).

1538, febbraio — Tornò a Roma per studiare e vi rimase fino al giugno disegnando col suo garzone Giovanbattista Cungi architetture e sculture romane (Vasari, VII, 662 s.; mancano ricordanze dal 12 febbraio all'8 giugno).

1539, 2 febbraio — Era a Bologna, dove gli venivano allogate le pitture nel refettorio del convento di S. Michele in Bosco. Finito questo lavoro, lasciò Bologna, infastidito dalla gelosia

dei pittori Girolamo Pennacchi da Treviso e Biagio Pupini. Era a Firenze il 28 maggio 1540, secondo le *Ricordanze* (32) (VASARI, VII, 666; 18; *Ricord.*, 31).

1540, autunno — Provvide al matrimonio della sua terza sorella e comprò una casa non finita e un giardino nel Borgo S. Vito, d'Arezzo (VASARI, VII, 667; KALLAB, 68).

1541 — Per il battesimo del principe Francesco de' Medici, che avvenne il 1 agosto, dipinse in 6 giorni una vasta tela col *Battesimo di Cristo*, che fu collocata nel Battistero di S. Giovanni (VASARI, VII, 670; *Ricord.*, 36).

1541, 6 ottobre — Scrisse all'Aretino da Bologna, dove era andato per proseguire per Venezia (FREY, *Nachlass*, 110).

1541, 1 dicembre — Arrivò a Venezia e vi portò una *Venere* e una *Leda* che egli aveva dipinte dai cartoni di Michelangiolo, e per essi ebbe in dono da don Diego Mendoza 200 scudi d'oro. Ai membri della Società della Calza dipinse la decorazione per una delle loro feste, con l'aiuto di Batt. Cungi, di Cristof. Gherardi e di Bastiano Flori. Inoltre decorò la volta di una stanza nel palazzo di Giovanni Cornaro (VASARI, VII, 670).

1542, 16 agosto — Partì da Venezia per Arezzo e qui dipinse nella sua casa (VASARI, VII, 671).

1542, autunno — Andò da Arezzo a Roma (VASARI, VII, 671; Dalle *Ricordanze* risulta che il 4 settembre il pittore era ad Arezzo e il 4 dic. era a Roma, p. 40).

1543 — A Roma Michelangiolo pose maggior affezione al Vasari e lo consigliò a darsi maggiormente allo studio dell'architettura (VASARI, VII, 672).

1543, 29 giugno — Tornò da Roma a Firenze (VASARI, VII, 672).

1543, autunno — Tornò a Roma, a casa di Bindo Altoviti (gli consegnò una *Venere* il 12 novembre. *Ricord.*, 43; VASARI, VII, 673).

1544, principio dell'estate? — Indisposto e stanco, lasciò Roma e tornò a Firenze (VASARI, VII, 673; KALLAB, 74).

1544, 21 luglio — Scrisse a Francesco Leoni, da Lucca, dove era andato a mettere al suo luogo una tavola con la *Concezione*, fatta per messer Biagio Mei. Oggi la tavola è nella Pinacoteca di Lucca (Frey, *Nachlass*, 131 s.).

1544, 7 novembre — Era a Napoli, ove ebbe l'allogazione della tavola per l'altar maggiore della chiesa del Convento di Monte Oliveto. (Una *Purificazione della Vergine*, che oggi si trova nell'Archivio del Museo Nazionale di Napoli) (Vasari, VII, 674; *Ricord.*, 45).

1545, tra l'agosto e il settembre — Tornò a Roma (Vas., VII, 677. Don Ippolito Olivetano scrive al Vasari a Napoli il 20 agosto [Frey, *Nachlass*, 160]. Don Miniato Pitti scrive al Vasari a Roma il 23 settembre [Ibid., 162]. Dalle *Ricordanze* risulta che il 22 sett. il pittore s'accordava a Roma con l'Acciauioli per due quadri della *Passione* da portare in Spagna [pag. 53]).

1546 — Consigliato dal Cardinal Farnese, dal Giovio e da altri, si risolse a scrivere le *Vite* (Vasari, VII, 681 s.).

1546, ottobre — Partì da Roma per Firenze, e qui fece alle monache delle Murate, a olio su tavola, un *Cenacolo*, che oggi è nel Museo di S. Croce (Vasari, VII, 683).

1547, dicembre — Richiestone da don Gian Matteo Faetani, abate nel monastero di S. Maria di Scolca presso Rimini, andò a Rimini, e il 31 di questo mese prese a fare la tavola dell'altar maggiore e alcuni affreschi nella chiesa di quel monastero. L'abate gli aveva promesso di far trascrivere da un monaco le *Vite* — quasi finite — e di correggerle egli stesso. (Vasari, VII, 683 s.; *Ricord.*, 58). A Rimini gli scrisse A. Caro lodando quella parte delle *Vite* che il pittore gli aveva mandato a leggere (15 dic. 1547, v. Frey, *Nachlass*, 209). Anche P. Giovio gli scrisse una lettera di lode (10 dic., Frey, *Nachlass*, 209). Il pittore era a Rimini quando fu invitato da Guidobaldo duca d'Urbino ad andare in Urbino per lavorare nell'apparato per le sue nozze con Vittoria Farnese. Rifiutò, ma dopo la fine dei lavori di Rimini, egli andò in Urbino e vide la cappella dipinta da Battista Franco. (Vasari, VI,

583). Ebbe il compenso dei lavori di Rimini il 6 maggio 1548 (*Ricord.*, 58). Il Vasari era ancora in quella città il 29 gennaio 1548 (Lettera di Paolo Giovio, Frey, *Nachlass*, 215).

1548, febbraio — È ad Arezzo. Qui gli scrive Don Ippolito, Generale degli Olivetani, il 20 febbr. (Frey, *Nachlass*, 216). Da questa lettera risulta che il Vasari ha preso l'incarico delle opere di Classe e di S. Francesco a Rimini. Da una lettera di Don Miniato Pitti del 22 (Frey, *Nachlass*, 217) s'intende che il ritorno del Vasari ad Arezzo era avvenuto in quei giorni.
Il 15 gennaio gli era stata allogata la tavola con *Cristo Deposto* per la Badia di Classe (*Ricord.*).

1548, marzo e aprile — Era a Ravenna. Qui riceve una lettera di Paolo Giovio (31 marzo, v. Frey, *Nachlass*, 218 s.) e un'altra di Don Miniato Pitti (27 aprile, Ibid., 219).

1548, maggio — Era ad Arezzo e dipingeva nella sua casa (*Ricordanze*, 60).

1548, 20 dicembre — Compra da Francesco Vespucci la tenuta di Frassineto in val di Chiana (Libro di contratto, Archivio vasariano. V. *Il Vasari*, 1927, 72). Nel mese precedente il Vasari, per ordine del Cardinale Giovanni Maria Ciocchi del Monte S. Savino (lett. del Cardinale 30, XI, 1548, Frey, *Nachlass*, 225), aveva mandato al Cardinale la pianta d'una gran coltivazione, che poi fu messa in opera a piè del Monte S. Savino... dove il pittore fu più volte d'ordine di quel signore, che molto si dilettava di fabbricare (VII, 689).

1549, principio dell'anno — Il pittore andò a Bologna, a visitar il Cardinale, che lo convinse a pigliare in moglie Nicolosa, figlia di Francesco Bacci, nobile aretino (VII, 690). Nell'autobiografia però il Vasari indica la sua visita dopo i lavori dell'estate 1549. Ma del matrimonio parla già una lettera di Paolo Giovio del 25 gennaio 1549. (Frey, *Nachlass*, 228 s.).

1549, marzo — Va a Firenze (v. Frey, *Nachlass*, 231 s.: note alla lettera del Vasari a Luigi Guicciardini — 19 marzo [?]).
Il Vasari incarica il Borghini di negoziare il suo matrimonio (Frey, *Nachlass*, 233 s). Da una lettera del Borghini al Vasari, Firenze 10 sett., 1549, risulta che i primi negozi sono

già stati fatti (FREY, *Id.*, 242 s.). Il matrimonio avvenne prima del principio del nuovo anno (lett. di Pier Franc. Giambullari del 7 genn. 1550 (FREY, *Nachlass*, 247 s.). La lettera termina con l'invito a scrivere, « che da questa ultima cosa non vi scusa la moglie giovane ». Da Pandolfo di Piero Martelli il 14 ottobre 1549 riceve l'incarico di decorare la Cappella Martelli in S. Lorenzo, secondo l'ultima volontà di Sigismondo Martelli, che aveva destinato a tale opera 150 scudi. Il Vasari dipinse per questa Cappella il *Martirio di S. Sigismondo*, quando egli, la moglie e due figliuoli furono gettati in un pozzo (*Ricord.*, 65). Il quadro fu finito durante i mesi dell'estate del 1550 (VASARI, VII, 694). Si riferiscono a questa opera varie lettere: quelle di Cosimo Bartoli al Vasari, dell'8 marzo 1550 (FREY, *Nachlass*, 269) e del 5 aprile dello stesso anno (FREY, *Id.*, 281 s.), e l'altra del Vasari a Matteo Botti del 25 febbr. 1551 (FREY, *Id.*, 301 s.), nella quale il pittore dice di non aver ancora ricevuto tutto il compenso per l'opera sua.

1549, nov.; 1550, marzo — Si stamparono le *Vite* nella stamperia di Lorenzo Torrentino. Quando giunse la notizia della morte di Paolo III (novembre 10, 1549), non era ancora compiuta la stampa dell'introduzione sopra le tre arti (VASARI, VII, 692). Dal carteggio del gennaio, febbraio e marzo 1550, si ricava che la stampa delle *Vite* progredì alacremente e fu compiuta (FREY, *Nachlass*, 255 s.). L'ultima pagina dell'edizione delle *Vite* porta scritto: « Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino impressore Ducale del mese di marzo l'anno 1550 ». L'otto di marzo del 1550 il pittore scrisse da Roma a Cosimo de' Medici, offrendogli il suo libro (FREY, *Nachlass*, 270 s.).

C'è un soggiorno ad Arezzo nel genn. 1500 (lett. di Pier Franc. Giambullari, 7, I, (FREY, *Nachlass*, 247 s.).

Il 22 febbraio era a Roma; v. sotto.

1550, febbraio — Eletto papa il Cardinale Giovanni Maria del Monte col nome di Giulio III, il Vasari andò a Roma a mettersi ai suoi servigi (VASARI, VII, 693). Con la data 22 febbraio il Borghini gli scrisse a Roma (FREY, *Nachlass*, 262 s.). La prima opera che il papa gli dette a fare nell'Urbe fu la

tomba di suo zio Antonio, Cardinale del Monte, a S. Pietro in Montorio (*Ricord.*, 66, 3 giugno). Maestro Giacomo Varesio cominciò il lavoro della sepoltura nell'ottobre (lettera di Michelangiolo al Vasari, del 13 ottobre; v. FREY, *Nachlass*, 294 s.). I pagamenti per questo cominciano il 18 ottobre. La stima fu fatta l'otto dicembre 1550. Seguirono i restanti « lavori di muro » che furono pagati il 2 agosto 1551. Dopo si cominciarono le pitture sui disegni del Vasari (v. FREY, *Nachlass*, 295).

1550, 1 agosto — Il Vasari era già tornato a Firenze. È di questa data una lettera indirizzatagli da Michelangiolo (FREY, *Nachlass*, 289). A Firenze finì il *Martirio di S. Sigismondo* (VASARI, VII, 694). Vi si trovava ancora il 28 di novembre (lett. di Paolo Giovio, FREY, *Nachlass*, 296). Ma era a Roma alla fine dell'anno, come dice nell'autobiografia: « nè fu tornato apena il Vasari a Roma, che innanzi che fussi il principio dell'anno 1551, la setta Sangallesca..... » (VII, 232).

1553, 7 gennaio — Era ad Arezzo, certo arrivato da poco (lettera del Minerbetti: « Mi rallegro che voi siate tornato Arezzo... » v. FREY, *Nachlass*, 341 s.) Nel giugno (?) era di nuovo a Roma e scriveva al Minerbetti: « Ecco io mi partii da casa dove io affogavo nelle comodità et nella quiete » (FREY, *Nachlass*, 347). Egli allora aveva cominciato a fare i cartoni per la Vigna di Papa Giulio e tutta l'estate avrebbe dovuto lavorare a Roma. (V. commento del FREY).

« .... essendo io stato il primo che disegnasse e facesse tutta l'invenzione della vigna Julia, che egli [il papa] fece fare con spesa incredibile; la quale, se bene fu poi da altri eseguita, io fui nondimeno quegli che misi sempre in disegno i capricci del papa, che poi si diedero a rivedere e a correggere a Michelagnolo: e Jacopo Barozzi da Vignola finì con molti suoi disegni le stanze, sale ed altri molti ornamenti in quel luogo; ma la fonte bassa fu d'ordine mio e dell'Ammannati che poi vi restò, e fece la loggia che è sopra la fonte ».

1553, settembre o ottobre — Accolse l'offerta di fare disegni per le pitture della facciata del palazzo Almeni di Firenze (oggi palazzo Cuccoli Fiaschi, Via dei Servi) (Lettera da Roma a Sforza Almeni; v. FREY, *Nachlass*, 368 s.). Si riferisce a questo lavoro un'altra lettera allo stesso Sforza Almeni del 14

ottobre 1553, nella quale il pittore annuncia che ha già fatto il disegno degli spartimenti e degli ornati (FREY, Id., 371 s.). In una teiza lettera del 21 ottobre 1553 (FREY, *Nachlass*, 373) il Vasari descriveva la sua invenzione, che aveva preso a soggetto i sette gradi della vita umana. I disegni del Vasari furono tradotti dal Gherardi (VII, 696). Le pitture sono perite.

1553, 15 dicembre — Tornò ad Arezzo per andare a stare col duca Cosimo (*Ricord.*). Vedi quello che dice nell'Autobiografia.

Annuncia il suo prossimo ritorno in patria in una lettera del 18 novembre a Monsignor Minerbetti vescovo d'Arezzo e in un'altra del 26 nov. a messer Sforza Almeni (FREY, 387 s.). Nella prima dice anche che sta per finire la loggia del palazzo di Città di Bindo Altoviti (v. FREY, *Nachlass*, 383 s.).

1554, 10 gennaio:

« Ricordo come questo anno fu composta la provisione di scudi trecento lanno collo Illustrissimo duca di fiorenza per mano di messer Sforzo Almenj suo primo Cameriere sotto di X di Gennaio et tornai Arezzo dove finì quasi lanno et perchè non lavorai per sua Eccellentia non tiraj niente ». (*Ricord.*)

1554, luglio — È ad Arezzo per breve tempo (lett. a Simon Botti, luglio 4 [?], nella quale il pittore dice che è ad Arezzo da otto giorni [v. FREY, 399]). Nell'agosto o settembre era di nuovo a Firenze (lett. a Michelangiolo, v. FREY, 400 s.).

1554 — Dovendo Andrea Tassini mandare un pittore al re di Francia, e avendo invano richiesto di ciò Giorgio che non voleva partirsi dal servizio di Cosimo, vi andò Fiancesco Salviati (VASARI, VII, 33).

1554, 1 novembre — Per la prima volta il Vasari compare tra gli stipendiati del duca (COSIMO CONTI, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici*, 94).

1554, 1 ottobre; 13 dicembre — Pitture della chiesa inferiore del Gesù a Cortona.

(Cfr. *Ricordanze* e FREY, Cart. 425). Il Vasari racconta nella vita del Gherardi (VI, 238) che, mentre s'alzava la prima delle stanze nuove di Palazzo Vecchio, egli e il suo collaboratore ebbero licenza d'andare per due mesi ad Arezzo, e che in questo periodo fu fatta l'opera di Cortona.

1554, 15 dicembre — Si stabilì a Firenze con la famiglia, e subito cominciò le pitture di Palazzo Vecchio (*Ricordanze* e Frey, Cart. 425). Egli andò ad abitare con la famiglia in via Larga. Dopo breve tempo passò in una casa presso S. Felicita. Il 30 maggio 1557 si trasferì nella casa di Borgo S. Croce, che il duca prima gli diede in affitto, poi (nel 1561, cfr. *Ric.* e lett. CCCXVI) gli donò (cfr. Frey, Cart. 424 s.).

Dal primo breve soggiorno a Firenze, nel gennaio, il Vasari aveva lavorato principalmente ad Arezzo e a Cortona.

1555, 28 settembre — Michelangiolo risponde al Vasari, descrivendo come, una volta, egli aveva pensato di costruire la scala della Libreria di S. Lorenzo. Di questo ha memoria « come in sogno ». Dà simili indicazioni per compiacere al duca, il quale desiderava di condurre a termine i lavori di S. Lorenzo (la facciata, il vestibolo della biblioteca e la scala). Fin che non entrarono al servizio del duca il Vasari e l'Ammannati, Michelangiolo non aveva voluto dare indicazioni. Poi egli invece donò al duca i modelli che erano restati nella sua casa di Firenze.

Però la cosa restò ancora sospesa. Alla fine del 1558 Michelangiolo fu di nuovo richiesto di dare il suo parere sulla scala, che doveva essere eseguita dall'Ammannati. Egli fece allora un modello di terra cotta.

1556, primi di gennaio — Furono finiti gli stalli di legno per il coro del Duomo d'Arezzo, per cui il Vasari aveva dato i disegni (cfr. lett. CCXXVII e Frey, 421 s. Cart.).

1556, 23 aprile — Sono cominciati i lavori di Palazzo Pitti. Nella data sd. il Vasari scrive al Duca:

« De Piettj non dirò molto per essere un caos, che a bisogno di tenpo et somma di danarj: Basta chel condotto e (è) molti di che fu finito; et laqua alza al pari del piano della sala dell'Oriuolo, secondo la squadra mia » (Frey, 444). La duchessa Eleonora aveva comprato dagli eredi di Luca Pitti il pal. e il giardino il 3 febbraio 1549 (st. c.) (Frey, 446, n. 12).

Il 13 novembre del 1556 il Vasari scriveva al Duca:

« Lopera de Pittj si seguita gagliardamente nella muraglia. Così le strade (del giardino) si seguitano nella coltivatione di appianare; che seguitandosi, essa ancora ara il fin suo (Frey, 458).

Il 22 dicembre 1558 Bartolomeo Concino, segretario del duca, sollecita per la duchessa i lavori di Pitti (FREY, 506).

1556, 26 dicembre — Si sta dando il bianco alla sagrestia di S. Lorenzo (che in origine era stata progettata a colori) (lett. CCXLV, FREY). Dopo ciò si cominciò a sistemare l'interno della sagrestia, e vi si murò il cassone di marmo, entro il quale furono messi i corpi di Giuliano e di Lorenzo. Sopra il cassone furono messe la statue (FREY, Cart. 697).

1557, 12 maggio — Scrive al Granduca, che era a Cafaggiuolo, sollecitando i pagamenti che non arrivavano da due settimane. E si duole che debba restare interrotta la fonte del Cortile del Palazzo :« et perche la pila della fonte del cortile, non ci essendo il modo, resterà anchella alogata senza farvj su altro ne gittera acqua questo San Giovanni? » (FREY, 476).

Già una lettera del Vasari al Granduca del 23 aprile 1556 parlava della fonte: « la tazza del porfido si pulisce » (FREY, 444).

Ma il 30 maggio 1558 il Vasari scrive al duca, che era a Poggio a Caiano: « la fonte si solecjta, accjo il giorno di San Giovannj rallegri il cortile et la città » (FREY, 480).

1557, 30 maggio — Entrò con la famiglia nella nuova casa di Borgo S. Croce (lett. al duca, FREY, 480). Vedi sopra alla data 1554, 15 dicembre.

1558, 12 maggio — La madre del Vasari era vicina a morire. Il Vasari scriveva al duca:

« Intanto io vado seguitando lopera, ancora che X giorni sia stato intorno a mia madre, quale passerà al altra vita, tosto sendo rimastovi poco spirto » (FREY, 502).

1558, 1 settembre — In premio dei servigi prestati nel palazzo, il duca gli cedette un podere con una casa a Montici per l'affitto di 30 scudi l'anno, affitto che il duca gli condonò ripetutamente negli anni seguenti (cfr. *Ricord.* e FREY, Cart. 539).

1560, 23 marzo — Si cominciò la fabbrica degli Uffizi, secondo le *Ricordanze*. Il Lapini dà invece la data del 30 luglio. Il FREY (Cart. 540) commenta che forse son vere tutt'e due le date, perchè indubbiamente i preparativi della costruzione furono iniziati assai prima della data del Lapini.

1560, 28 marzo — Arrivò a Roma, accompagnando il giovane cardinale Giovanni de' Medici, secondo figlio di Cosimo, che andava a ricevere il cappello dal Papa Pio IV. Il 21 scriveva ad Antonio de' Nobili da Siena:

« Le carezze, che ci sono state fatte a Colle, lallegrezza che anno auto que popolj, anno auto anpazzare (a'mpazzare). Oggi in Siena il medesimo, con tutta quella magnificentja che an potuto, et ci tratton bene. Il Cardinale si porta benissimo et ci fa tuttj suoi schiavi con lamorevolezze; et oggi a cavalcato per tutta la citta a vedere, che queste donne anno auto a spiritare. Domattina partiremo per Monte Oljveto, poi a Bolsena et Domenjca a Viterbo per essere Lunedj a Braccjano et martedj in Roma, dalla quale non manchero scrivere il tutto che deve seguire » (FREY, 545). Il Cardinale e il suo corteo arrivarono a Roma, non il martedì ma il giovedì 28 marzo (cfr. Lett. al Borghini, 29 marzo; FREY, 554). Racconta le grandi accoglienze fatte al nuovo cardinale a Roma in una lettera del 29 marzo (FREY, 550 s.).

1560, 9 aprile — Scrisse al duca da Roma che già aveva preso accordi con Michelangiolo per « negotjare il modello della sala grande, cosj linventione delle storje, che o meco ogni cosa » (FREY, 560). Avendo visti i disegni, il 25 aprile Michelangiolo scriveva al duca che egli li approvava e lodava:

« Io ho visto e disegni delle stanze da messer Giorgio e il modello della sala grande con il disegno della fontana di messer Bartolomeo, che va in detto luogo. Circa alla pictura me (m'è) parso veder cose maravigliose... Circa al modello della sala cosi come e (è) mi par basso: Bisognerebbe, poi che si fa tanta spesa, alzarla almeno braccia 12. Circa alla corretione del palazzo amme pare, per i disegni che o (io) ho visti, non si potesse accomodar meglio » (FREY, 561) cfr. con l'*Autobiografia*, VII, 258.

1560, 25 aprile — Partì da Roma (v. lettera ad Antonio de' Nobili, del 24 aprile; FREY, 567).

1560, 19 agosto — « Si cominciò a intagliar le teste de' picttorj per fare illibro stampato » secondo le *Ricordanze*, ma la data è sospetta (cfr. FREY, Cart. 615). Subito dopo la pubblicazione delle *Vite* del 1550, il Vasari cominciò a occuparsi della loro nuova redazione. Una lettera del Bartoli del 17 aprile 1561 ci informa che nel raccogliere nuovo materiale il Vasari era arrivato ai pittori del Camposanto Pisano (cfr. FREY, 615).

1560 (10 settembre) — È ad Arezzo per le « vinaccje » e per « asettare le cose » sue. Il 25 scrisse al Borghini:

« O gia dato ordine alla mja capella et o allogato tutte le pietre benche io so' stato per mutare proposito: Perche questi canonjcj et operaj di Pieve, dove io metto la capella, et dove son lossa de mja morti, mi volevon dare la capella dello altar magiore, perche ci facessi questa spesa. Mi son temperato, perche voglio a questj mortj satisfare dove egli sono » (FREY, 585).

I contratti relativi all'altare, che il pittore fece con l'opera e con i canonici della chiesa sono del 28 e 20 settembre 1560. L'altare fu consacrato il 25 marzo 1564 (*Ricordi*) dal Vescovo Minerbetti (v. FREY, Cart. 583).

1561 (fine di aprile) — Sono compiute le fondamenta degli Uffizi e si sta per cominciare a murar le pietre lavorate (lettera CCCXLIII, FREY, Cart. 623 s.).

1561, 3 settembre — Piergiovanni Aleotti, vescovo di Forlì, scrive da Roma al Vasari, proponendogli di andare a servire il Papa dipingendo nella Sala Regia del Palazzo Vaticano (FREY, 631).

1562, gennaio 6 — Scrive al Borghini da Empoli dicendo d'essere stato a Pisa.

« Arivaj a Pisa, che Sua Eccellenza mi spettava con desiderio per risolvere il palazzo de Cavaljerj (il quale fu laltro giorno che fu il di dj S. Stefano autor loro) terminato da me nel palazzo dove gia stava il commessario, accanto alla torre della Fame: Dove, avendo sua Eccellenza anjmo di spendere ben XV mila △, o trovato un modo, che con tre mila fara quel tanto che à bisognio; che tutto e (e) stato aprovato da Sua Eccellenza che alla giornata lontenderete et vederete, perche o ordine fare un modello percio a Fiorenza... » (FREY, 652).

Il duca aveva fondato l'ordine di S. Stefano. Erano necessari tre edifici: il convento per i Cavalieri, il palazzotto con infermeria, farmacia, etc., e la chiesa con la Canonica. Per tutti il Vasari utilizzò edifici medievali. Prima fu fatto il palazzo dei Cavalieri. Il primo insediamento dei Cavalieri avvenne a quanto pare il 20 gennaio 1564 (st. c.?) (CAPOVILLA, XVII, 313). Il palazzotto era costruito nel 1567. La deposizione della prima pietra della chiesa ebbe luogo il 17. IV.

1565; la sua consacrazione il 21 dicembre 1569 (cfr. FREY, Cart. 654 s.).

1562, 24 maggio — Si tenne la prima adunanza dell'Accademia del Disegno nel Capitolo dei Serviti a Firenze (cfr. FREY, commento alla lettera CCCXCI).

1563, 16 febbraio — Il pittore scrisse al duca Cosimo che era a Pisa proponendogli di ornare con statue e pitture affidate a vari artisti (tra i quali sarebbe stato anche lui) la sagrestia di S. Lorenzo (CCCXCV). Il progetto fortunatamente non fu eseguito.

1563, 10 maggio — Si cominciò a costruire la cupola della Madonna dell'Umiltà a Pistoia, secondo le *Ricordanze*. Nel gennaio 1565 pare che fosse finita di voltare (cfr. FREY, commento alla lettera CCCLXXII).

1563, maggio — Andò a Venezia e utilizzò il viaggio a vantaggio delle *Vite* (cfr. FREY, commento alla lettera CDXI).

1564, 11 gennaio — Andò a Pisa e là ebbe ordine dal duca che, per le feste che si dovevan fare alla venuta di Giovanna d'Austria, si finisse la volta della sala grande di Palazzo Vecchio. Così avvenne: le nozze di Giovanna d'Austria con Francesco de' Medici furono celebrate il 18 dicembre 1565.

1564, 14 luglio — Lettera a Cosimo con la descrizione delle esequie di Michelangiolo — per cui il Vasari s'era molto adoperato — fatte in quella mattina (FREY, *Nachlass*, II, 86 s.).

1564, 5 novembre — Risulta da una lettera del Vasari al duca con questa data che l'artista fece l'invenzione e il disegno dell'architettura della tomba di Michelangiolo (lett. CDLXIX). Il 29 dicembre dello stesso anno il Vasari scriveva al duca che la tomba era tutta allogata meno una statua. Occorrevano marmi, in compenso dei quali il duca avrebbe ricevuto da Leonardo, nipote di Michelangiolo, tutte le statue che erano restate nella stanza dello zio, in via Mozza (lettera CDLXXIX).

1565, 1 agosto — Mise mano al corridoio che va dal palazzo

della Signoria attraverso gli Uffizi sino a Pitti (secondo le *Ricordanze*). La costruzione fu finita in 5 mesi.

1565 — Per volere del Principe Francesco de' Medici, il Vasari tolse il tramezzo della Chiesa di S. Maria Novella e fece «un nuovo Coro e ricchissimo...» dietro l'altar maggiore. Fece anche i disegni degli altari nelle navate laterali e due tavole per due di essi (cfr. con l'*Autobiografia*, VII, 710). Anche il Coro di S. Croce fu trasformato, e il suo tramezzo medioevale distrutto (v. oltre).

1565, 18 dicembre — Nozze del principe Francesco de' Medici, figlio di Cosimo con l'arciduchessa Giovanna d'Austria, sorella dell'imperatore Massimiliano. Il Vasari fece l'apparato per la festa (gli fu allogato il 20 gennaio, secondo le *Ricordanze*. Il Borghini ne fece l'invenzione), e finì la volta della sala grande di Palazzo Vecchio.

1566, 29 o 30 marzo — Partì da Firenze, diretto a Roma (cfr. con le lettere DXXV, DXXVI, e con il commento del FREY alla lettera DXXXVIII). Durante il viaggio si fermò a Perugia, a collocare le tele dipinte per la chiesa di S. Pietro.

1566, 17 aprile — Riparti da Roma (lett. DXXX) e fece un viaggio per raccogliere nuovo materiale per le *Vite*. Per la via di Narni, Terni e Spoleto, arrivò a Tolentino, e visitò Macerata, Recanati e Loreto. Poi si fermò a Fano, Pesaro, Rimini, Ravenna, Bologna, Modena, Reggio, Parma, Piacenza, Pavia, Milano, Lodi, Cremona, Brescia, Mantova, Verona, Vicenza, Padova e Venezia. Da Ferrara il 27 maggio scriveva al duca annunciando per il 1 giugno il suo ritorno a Firenze (cfr. con il Carteggio).

1566 — L'artista tolse il tramezzo medievale nella chiesa di S. Croce, fece un nuovo coro dietro l'altar maggiore, tirò innanzi l'altare e fece gli altari laterali (cfr. con l'*Autobiografia*, VII, 711). Il 18 agosto scriveva al Borghini:

«In Santa Crocie e (è) netto ogni cosa et torna cosa bella. Rifasene piu che Santa Maria Novella assaj, et S. E. la favoriscie» (lett. DXLIX).

1567, 25 febbraio — Andò a Roma e portò a Pio V una tavola

con l'*Adorazione de' Magi* da mandare nella chiesa di S. Croce a Bosco Marengo, vicino ad Alessandria (*Ricordanze*). Da Roma scriveva al principe Francesco de' Medici (lettera DLXVII):

« Io o (ho) avuto commessione o lettera al vedere le cose della fabbrica di San Piero, che cominciavano a storpialla et farvj qualche erore; di vedere ancora ponte Sisto che e indebolito le pile; et se non ci si rimedia, rovjnera; così a molte altre lor cose. Et il papa disegnia aconciare una capelletta drento a certe camere che rispondono sopra il corridore dj Bel vedere che secondo me e (è) piu cosa da frati che da papi ».

Ma allo stesso Vincenzo Borghini scriveva il 13 marzo 1567 (lett. DLXXV):

« Che del ponte nara la cura il Tevere, perche il popolo Romano nel (nè'l) papa vol far la spesa, et io non ci o (ho) auto a dir sopra cosa alcuna dj momento altro che canzone ».

1567, 10 marzo — Si finì (secondo le *Ricordanze*) l'apparato in S. Giovanni a Firenze per il battesimo della figlia del Principe Francesco, Eleonora. Tutto era stato ordinato e disegnato dal Vasari. Eleonora era nata il 1 marzo 1567 (st. c.) ma il suo battesimo fu celebrato un anno più tardi, il 29 febbraio 1568 (Frey).

1567, 21 marzo — Parte da Roma (lett. DLXXXII, al principe Francesco).

1568, 27 giugno — Fu nominato gonfaloniere ad Arezzo (Frey, Cart. 425 e 640).

1568 — Mandò fuori la seconda edizione delle Vite. È del 9 gennaio la dedica a Cosimo de' Medici (Frey, II, DCXIX).

1568, 25 maggio — Ultimo testamento (Gaye, II, 502 s.).

1570, 17 febbraio — Il Borghini dirige a Roma una lettera per il Vasari (DCCXVI), che era arrivato a Roma dal 14 febbraio e aveva stabilito intorno alla pittura delle tre cappelle in Vaticano. Il pittore era di nuovo a Firenze il 17 marzo, ove dirige una lettera con questa data Mons. Guglielmo Sangalletti.

1570, 2 dicembre — Arrivò a Roma (*Ricordanze*), chiamato dal Papa Pio V, per dipingere le tre cappelle in Vaticano (cfr.

con l'*Appendice della Vita*). Il 30 aprile 1571 fu finita e scoperta la Cappella dedicata a S. Pietro Martire (cfr. con l'*Appendice all'Autobiografia* e con la lettera del Vasari a Francesco de' Medici, N. DCCXCII in data 4 maggio 1571). Il 30 giugno le cappelle erano finite. Per questo lavoro, il Vasari fu fatto dal Papa Cavaliere Spron d'oro (*Ricordanze*).

1571, tra il 6 e il 14 luglio — Tornò a Firenze (cfr. lett. DCCIC).

1571, 31 dicembre — Parte da Firenze per Roma, dove arriva il 7 gennaio, chiamato da Pio V al suo servizio. (Questa è l'ultima nota delle *Ricordanze*).

1572, 9 gennaio — Furono scoperte le pareti della Sala grande del Palazzo Vecchio (*Ricordanze*).

1572, 1 maggio — Muore Pio V. Il Vasari interrompe la pittura della Sala Regia in Vaticano e ritorna a Firenze (cfr. con l'*Appendice all'Autobiografia*, VII, 718).

1572, 11 giugno — Comincia a dipingere la cupola del Duomo fiorentino (cfr. con la lett. DCCCXCVI), CMI.

1572, 19 luglio — Venuta la licenza del duca d'incominciare a costruire le logge d'Arezzo, i Deputati a tale fabbrica scrivono al Vasari eleggendolo a loro architetto, e lo pregano di fare un modello di legno (lett. CMVIII). Secondo il GAMURRINI (*Opere di G. V. in Arezzo*), fu nominato dal Vasari capomaestro il fiorentino Alfonso Castelli (cfr. con FREY, commento alla lettera sd.).

1572, 1 ottobre — Informa il Borghini dei suoi lavori (lett. CMXX). Fa disegni per il palazzo alla Capraia presso Pisa, per una chiesetta a Colle Mingoli, per alcune fontane a Castello.

1572, 14 novembre — Giunge a Roma, richiamatovi dal Papa Gregorio XIII, che voleva fosse finita la Sala Regia (lett. CMXXXVI).

1573, 19 giugno — Torna a Firenze (lett. CMXCVII) e riprende i lavori della cupola.

1574, 27 Giugno — Muore lasciando appena compiuta la corona di *Profeti* e di *Seniori* che si vedono intorno all'occhio della lanterna nella cupola (cfr. con l'*Appendice all'Autobiografia*).

La morte del pittore fu annunciata da suo fratello Pietro al granduca Francesco in una lettera datata con quel giorno stesso.

La continuazione delle pitture della cupola fu affidata a Federico Zuccari (*Appendice all'Autobiografia*, VII, 723), che la compì nel 1579. Il corpo del Vasari fu portato con grande onore ad Arezzo e sepolto nella Pieve, nella sua Cappella (R. BORGHINI, *Il Riposo*). Pietro Bertini fece su di lui questo epitaffio:

> « Gira qui gli occhi (o tu che varchi) e 'l passo
> arresta, qui di Giorgio è 'l carnal velo,
> e la fama empie il mondo e vola al cielo:
> onora il tempio, il nome, il spirto, e 'l sasso »
> (Richa, VI-1757, 157) [1]

---

[1] Bibliografia su Giorgio Vasari: PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, Venezia, Pa[illegible] Gherardo, 15[illegible]; *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari* a cura di ALESSANDRO DEL VITA, Arezzo, [illegible] (pubblicato anche in: FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* [illegible] volume); GIORGIO VASARI, *Le Vite*, ediz. Sansoni, [illegible]. L'Autobiografia fu composta nella massima parte alla fine del [illegible], dopo il ritorno dal viaggio per le principali città d'Italia, e al principio del [illegible], ma contiene anche notizie posteriori al marzo [illegible] (cfr. con SCOTI BERTINELLI, [illegible]); ID., *Descrizione dell'Apparato* [illegible] *Tempio di S. Giovanni di Fiorenza per* [illegible] *Battesimo della* [illegible] *prima Figliuola* [illegible] *Ecc. Sig. Principe di Fiorenza e Siena di Francesco Medici, ed della Ser. Reina Giovanna d'Austria*, in Fiorenza, 156[illegible]. Per i Giunti; *Ragionamenti del signor Giorgio Vasari, pittore e architetto* [illegible] *sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo* [illegible] *Loro Altezze Serenissime*, Firenze, 15[illegible] (ristampati dal MILANESI, VIII, [illegible]); KARL e DAGOBERT FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, [illegible] vol., [illegible] secondo [illegible]. Del primo è stata fatta anche un'edizione italiana, la traduzione italiana del secondo si va pubblicando nella rivista *Il Vasari*. Il FREY ripubblica anche tutte le lettere già note; HERMANN-WALTER FREY, *Ein unbekannter Brief Giorgio Vasaris*, Belvedere, 1929, XIV, [illegible]; G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, [illegible] (il testamento di Giorgio Vasari nel volume II, pag. 50[illegible]); *Manoscritti vasariani* proprietà del Conte Rasponi Spinelli, ora nella Casa Vasari ad Arezzo, pubblicati nella Rivista *Il Vasari*, anni [illegible]; CESARE GUASTI, *Giorgio Vasari* (Discorso pronunciato all'Accademia Fiorentina di Belle Arti il [illegible] sett. 1855, pubblicato dalla tipografia Barbera Bianchi & C., Firenze, [illegible], ristampato in *Scritti d'Arte* di C. G., Prato, [illegible]); ALPHONSE WYATT, *Le Livre des dessins de Vasari*, in *Gaz. des B.-A.*, [illegible] IV, [illegible]; AMADIO RONCHINI, *G. Vasari alla Corte del Cardinale Farnese*, in *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenese e parmense*, vol. I, [illegible] (ristampato in *Il Vasari*, II (1929), [illegible]); Dr. W. v. OBERNITZ, *Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei*, Strasburgo 189[illegible]; ADOLFO VENTURI, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*. Saggio d'edizione vasariana, Firenze, Sansoni, 189[illegible]; UGO SCOTI BERTINELLI, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa, [illegible]; G. GRONAU, Recensione a UGO SCOTI BERTINELLI, *Giorgio Vasari scrittore*, in *Repert. f. Kw.*, XXIX, 190[illegible], 175 s.; GUALTIERO VIRGILI, *L'opera e il soggiorno di G. V. in Rimini*, in *La Romagna*, ott., dic., 190[illegible]; E. DURAND-GREVILLE, *Vasari et les Flamands*, in *Chronique des Arts*, 190[illegible]; WOLFANG KALLAB, *Vasari-Studien*, Wien, [illegible] (in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, N. F., XV); ERNEST FARICHON, *La Chapelle de Léon X et le « Tesoretto » du Palais Vieux*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris, 1909, XXVI, [illegible] s.; GIORGIO VASARI, *Numero unico*, edito a cura degli

* * *

Tra le prime opere di Giorgio Vasari è la *Deposizione dalla Croce* (fig. 166) nella chiesa dell'Annunciata ad Arezzo, certo vicina di tempo alla *Resurrezione di Cristo* che il pittore, nelle sue « Ricordanze » e nell' « Autobiografia », dice essergli stata allogata da Lorenzo Gamurrini il 20 aprile 1538, e composta sulla guida di un disegno fattogli dal Rosso. Il disegno del maestro fiorentino è palese anche in questa pala d'altare, soprattutto nella composizione rada e aperta e nei personaggi con lunghe membra e grandi gesti. Ma la traduzione è molto povera: il disegno è duro, e le ombre cadon pesanti a tagliare le forme aguzze.

---

studenti aretini, Arezzo, 30 luglio, 1911; G. S. Gargàno, *Il Vasari poeta*, in *Il Marzocco*, 30 luglio, 1911, 5 s.; U. Scoti Bertinelli, *I due stili del Vasari*, in *Il Marzocco*, 30 luglio 1911, 5; Alessandro Chiappelli, *L'opera del Vasari scrittore e il suo significato civile*, in *Il Marzocco*, 30 luglio 1911, 3 s.; Enrico Lusini, *Il Vasari architetto*, in *Il Marzocco*, 30 luglio, 1911, 2 s.; Giovanni Poggi, *Il Vasari e Palazzo Vecchio*, in *Il Marzocco*, 30 luglio, 1911, 2; G. Poggi, *Che cosa è l'arch. Vasari*, in *Il Marzocco*, 10 aprile, 1910, 4; Robert W. Carden, *The life of Giorgio Vasari*, in *A Study of the later Renaissance in Italy*, London, 1910; C. Ricci, *G. Vasari*, in *Nuova Antologia*, 1 agosto, 1911; U. Pasqui, *La famiglia Vasari e la casa dove nacque lo scrittore delle « Vite »*, Arezzo, Cooperativa Tipografica, 1911, 6 s.; Roger Peyre, *Vasari e Plutarco*, pubblicato in un numero unico edito ad Arezzo nel 1911, ristampato in *Il Vasari*, I (1928-29), 24 s.; Angelo Conti, *Il « Risuscitatore di uomini morti »*, in *Il Marzocco*, 30 luglio, 1911, 1 s.; G. Fr. Gamurrini, *Descrizione delle opere da G. Vasari*, Arezzo, 1911; Sidney J. A. Churchill, *Bibliografia Vasariana*, 1912; I. B. Supino, *Una nuova edizione critica delle « Vite » del Vasari*, in *Rivista d'Italia*, 1912, gennaio; A. Del Vita, *Di un quadro già attribuito al Vasari e del suo vero autore*, in *Rass. bibliogr. dell'Arte Ital.*, 1912, 6 s.; A. Lorenzoni, *Giambattista Cini è l'autore della Descrizione dell'Apparato del '65 dal Vasari inserito nella seconda edizione delle « Vite » come opera propria.* Appendice seconda al *Carteggio artistico inedito* di D. Vincenzo Borghini, 1912, 154 s.; H. Voss, *Ueber einige Gemälde und Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos*, in *Jahrb. der Kgl. Preussischen Kunstsamml.*, XXXIV, Berlin, 1913, 297 s.; S. Capovilla, *Giorgio Vasari e gli edifici dell'Ordine Militare di Santo Stefano in Pisa* (1562-1571), in A. Crivellucci, *Studi Storici*, vol. XVII, 305 s.; H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920, 258 s.; Luigi Dami, *Arte vasariana del legname*, Dedalo, 1921-22, 313, s.; *Commento al carteggio del Vasari*, di Carl e di Dagobert Frey, v. sopra; *Il Vasari*, Rivista d'Arte e di studi vasariani diretta da Alessandro Del Vita, 1927 e s.; Guido Mazzoni, *Il dissidio tra il Vasari critico e il Vasari ammiratore dell'arte*, in *Il Vasari*, 1927, 236, s.; Walter Bombe, *Giorgio Vasaris Häuser in Florenz und Arezzo und andere italienische Kunsthäuser der Renaissance*, Belvedere, 1928, XIII, 55 s.; A. Del Vita, *Opere d'arte distrutte e salvate da G. V.*, in *Il Vasari*, II (1928-29), 155 s.; Luca Beltrami, *G. V. e Michelangelo nei lavori della Basilica Vaticana*, in *Il Vasari*, II (1928-29), 77 s.; Alfredo Lensi, *Palazzo Vecchio*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma, 1929; Ludwig Volkmann, *Eine « Melancolia » des Vasari*, in *Zeitsch. für b. K.*, 1929-30, 119; A. Del Vita, *Uno specchio Vasariano*, Dedalo, 1929-30, 142 s.; Id., *L'origine e l'albero genealogico della famiglia Vasari*, in *Il Vasari*, III (1930), 51 s.

Fig. 10[illegible] — Arezzo, Chiesa dell'Annunziata
Giorgio Vasari: *Deposizione dalla Croce*
(Fot. Soprintendenza BB. AA., Firenze)

Vi si scorge l'allievo orafo, che era allora il Vasari, nelle fitte pieghe come battute in lastra di metallo. Una testa di donna urlante è di stampo leonardesco; e a differenza che nel Rosso quasi manca il colore, tanto è dominato dalla tinta scura del fondo.

La dipendenza dal Rosso si sente anche nella pala d'altare con *Madonna, Bambino e Santi* nella chiesa di San Sebastiano ad Arezzo. Non solo qui la composizione deriva da un suo disegno, ma le forme di elegante lunghezza, il rosso piatto della veste della Vergine, e tutta la tonalità rosseggiante, vengono dal Maestro fiorentino. Come nella *Deposizione*, il Vasari se ne allontana per la durezza e la rigidezza della forma e per le ombre scure nerastre.

Qualche ricordo del Rosso giunge ancora al ritratto del *duca Alessandro* (fig. 167), nel Museo Mediceo, dove il Vasari appare più che nelle due precedenti opere padrone della forma. Comincia ad infiltrarsi, in questo ritratto, qualche elemento bronzinesco, e cioè il senso della posa, la rigidità, la ricerca di un effetto metallico e statico. La tonalità è tutta oscura; il viso è in ombra. Le luci corrusche e studiate, il modellato a sbalzo, l'affilatezza della forma concisa, lasciano scorgere il pittore che ha fatto tirocinio nelle botteghe d'orafo. Con sobrietà e con precisione è dipinto l'elmo. Un drappo rosso passa, dal ginocchio, a fasciare l'adorno seggio. Un fondo cupo di roccia stacca dalla veduta fiorentina, ancor troppo minuziosa, il tagliente profilo della figura affilata e corrusca, notevole d'effetto nella sua posa tutta acutezze e spigoli, come di lucente simulacro da sala d'armi. Le mani tese, forbite, di fine avorio, son disegnate con aristocratica accuratezza.

Vicino di tempo e di stile al ritratto di Alessandro de' Medici è l'altro di *Lorenzo il Magnifico* (fig. 168), ove il colore è intensamente plastico, il chiaroscuro scarso, la forma disegnata con decisione e durezza. Gli ammenicoli allegorici del cortigiano Vasari, di pessimo gusto, si vedon poco nell'uniforme marrone del fondo. Le mani, con vene sporgenti e nocche legnose, han la

nota ardita nel colorito basso neutro del quadro. La testa, profilata con asprezza, ha un'espressione mordente, caricaturale.

La maniera del Vasari ci si presenta trasformata dall'abbandono delle primitive durezze nella pala della *Concezione* ai Ss.

Fig. 168 — Firenze, Galleria degli Uffizi. G. Vasari: *Lorenzo de' Medici.* (Fot. Anderson).

Apostoli di Firenze (fig. 169), compiuta nel 1541, e certo, tra i quadri di soggetto sacro, uno dei migliori nonostante la complicata allegoria, composta con l'aiuto di letterati.

Gli studi compiuti dal Vasari a Roma sulle opere di Raffaello sono evidenti nel gruppo di Maria portata da angioletti, sebbene

la forma affusata, il movimento a contrapposto, la grazia lambiccata e civettuola delle movenze, rivelino il decadente fio-

Fig. 169 — Firenze, Chiesa dei Ss. Apostoli.
Giorgio Vasari: *La Concezione.*
(Fot. Brogi).

rentino studioso di presentar forme lisce, eleganti, adorne. Le mani, intenerite dall'aria, molli nel gesto di preghiera, mostrano

il ricordo delle atmosfere di Andrea. Ma al gruppo allegorico in basso, nell'ombra, il pittore ha voluto infondere movimento drammatico, ricavando da Michelangelo e dal Rosso gli atteggiamenti divincolati delle molteplici figure. Tutti quei prigionieri del tronco da cui sorge il demone si torcono, si protendono, si curvano stretti da catene, e uno di essi, a destra, dietro Adamo, è senza dubbio studiato dai prigioni di Michelangelo. Tuttavia l'aridità della concezione allegorica e l'accademismo delle forme si disperdono nel generale effetto pittorico dell'atmosfera brumosa, di derivazione andreesca, che invade tutto il gruppo dei prigioni liberati da Maria. Essa offusca, vela, annebbia le forme che a tratti vi si smarriscono per emergerne come a fior d'onda. Bello, per virtù di quella luce, diviene il nudo di Eva bronzinescamente forbito, col braccio legato all'albero e la testa riversa, in un abbandono di naufragio.

Quando, per la chiesa di San Francesco d'Arezzo, il Vasari fece una replica del quadro fiorentino (fig. 170), ne distrusse tutta la vita, staccando crudamente per forza di chiari le figure come intagliate dal fondo cupo. Mise così a nudo tutta l'anatomia della composizione studiata sugli schemi articolati del Rosso, incardinata al tronco da cui sorge il demone, e l'arido accademismo delle pose. Insopportabili diventarono allora la pretesa letteraria e lo studio meccanico degli effetti.

La composizione allegorica dei Ss. Apostoli fu ripresa poco dopo dal pittore per il quadro ora nella Pinacoteca di Lucca (fig. 171), destinato alla Cappella Mei nella chiesa di San Pier Cigoli di quella città, allogato il 20 luglio 1531, compiuto a Firenze nel 1543, e messo a posto nel luglio 1544. Qui la maniera del Vasari si presenta nel suo pieno carattere: l'affinità della messa in scena nei due quadri pone in risalto la differenza tra quelle forme ancor miti, trattenute, elaborate, e queste ingrossate e rumorose. Il gruppo delle figure si affittisce, s'aggira a ruota nel basso fra sprazzi di luce; le tinte, prima basse, gridano per quei chiari improvvisi; lo spazio vien meno, soffocato dalla folla, anche per l'avvicinarsi del gruppo di Maria con gli angioli al gruppo

dell'umanità prigioniera. Dal Bronzino il pittore ricava il tipo della Vergine, di una grazia rotondetta e infantile entro l'aureola petrarchesca di stelle; dalle statue di Michelangelo, l'adorna Eva;

Fig. 170 — Arezzo, Chiesa di S. Francesco.
Giorgio Vasari: *Allegoria della Concezione.*
(Fot. Brogi).

da Andrea del Sarto il cherubino in profilo, controluce, dietro Maria. Ma la maniera vasariana tutti questi ricordi fonde nell'effetto smagliante, pomposo, barocco, ottenuto anche per mezzo

perfezione borghese. In quest'opera cui tanto il Vasari teneva, urta proprio la mancanza di tutto ciò che possa urtare.

Fig. 171 — Lucca. Pinacoteca. Giorgio Vasari. *La Concezione.*
(Fot. Alinari).

Indubbiamente, non mancano qui elementi d'origine veronesiana: lo stesso fondo verde e certi tentativi di lucentezze

Fig. 172 — Lucca, Pinacoteca.
Giorgio Vasari: *S. Biagio e S. Eustachio.*
(Fot. Alinari).

delle superfici vengon da quella fonte. In Paolo, il Fiorentino dovette scorgere una coincidenza particolare con le sue tendenze

Fig. 173 — Arezzo, Duomo (sacrestia).
Giorgio Vasari: *Predica del Battista*.
(Fot. Brogi).

decorative; ne diede anche prova nelle *Nozze di Assuero* (fig. 174) dipinte a ornamento della sala ove è ora la biblioteca dantesca, che son la migliore opera aretina del Vasari, proprio perchè il

pittore vi ha sviluppato la composizione in senso puramente decorativo, alla « veronesiana ».

Molto ineguali di valore, certo per l'intervento larghissimo di aiuti, son le pitture decorative della casa del Vasari ad Arezzo. Nel settembre del 1542 fu compiuta la meschina decorazione di una volta raffigurante la *Fama* e le *Arti* dipendenti dal disegno; nel 1548 quella della camera del Vasari: vera pittura da baroccio, tutta rosa e azzurri sgargianti e grossolani. Nella sala grande, anch'essa dipinta durante l'estate del 1548, poco dopo la camera, l'effetto d'insieme è macchinoso e sgradevole, ma, pur nell'affastellamento e nella gonfiezza della decorazione, si rivela una abilità molto maggiore di quella del grossolano aiuto della camera.

Nella volta, l'ottagono con l'allegoria della *Virtù che punisce la Fortuna e l'Invidia* (fig. 175) sporge alquanto, e così sporgono le cornici che circondano i minori riquadri incassati: ne deriva al soffitto, data la scarsa altezza della sala, un carattere di soverchia pesantezza. Tra le pitture, alcune delle quali guaste, le migliori sono alcune tempere con gli dei e i segni dello Zodiaco. La figurina lunga e sottile di *Mercurio*, cui s'accompagna il segno dei *Gemelli*, è, ad esempio, trattata con spiritosa leggerezza, colorita di tinte chiare e rosee, senza chiaroscuro, così da risolversi in un effetto schiettamente lineare. La figura di *Diana*, col segno del *Granchio*, in veste biancorosa sul fondo azzurro chiarissimo, ricorda, nella sua grazia decorativa, Paolo Veronese, interpretato, naturalmente, in un senso di schietta qualità coloristica. Ma queste piccole gemme si perdono nello sgradevole effetto complessivo, aumentato dal contrasto fra il colorito delle pitture a tempera e quello delle pitture a olio. Sulle pareti, tra figure allegoriche, maschere e festoni, son paesaggi, e in basso, lungo lo zoccolo, tra finte erme, riquadri con figure a monocromo, assai dozzinali. Alcuni dei monocromi son gialli, altri grigi, rosse le storie di pittori famosi. È veramente il trionfo del cattivo gusto. Ma da queste forme si svilupperà la grande opera decorativa del Vasari in Palazzo Vecchio.

Fig. 174 — Arezzo, Accademia Petrarca. Giorgio Vasari: *Le Nozze d'Assuero.*
(Per cortesia della Sovrintendenza BB. AA., Firenze).

La volta migliore della casa è quella della saletta delle *Muse*, spartita con eleganza, e certo dipinta dal Vasari, ad eccezione

Fig. 175 — Arezzo, Casa di Giorgio Vasari (scomparto di soffitto). Giorgio Vasari: *La Virtù percuote l'Invidia.* (Fot. Alinari).

che nei fregi, opera forse di qualche grossolano garzone aretino. Vi si vede un riflesso di manierismi raffaelleschi e il ricordo dei pennacchi della Farnesina, ma le forme, robuste, han quasi

sempre lunghezza ed agilità fiorentina. Le *Muse*, due a due, in atteggiamento tranquillo e ornamentale, sono fortemente costruite: quella con la maschera (fig. 176) s'atteggia secondo un ritmo di svelta e vibrante grazia; un'altra, veduta di tre quarti da tergo, col globo (fig. 177), nel suo disegno schematico, ancora alquanto improntato alle antiche durezze del contorno

Fig. 176 — Arezzo, Casa Vasari.
Giorgio Vasari: Saletta delle *Muse*.
(Per cortesia della Sovrintendenza BB. AA., Firenze).

vasariano, risulta a un effetto decorativo raro e squisito nella sua snellezza. In uno dei pennacchi, *Nicolosa Bacci* (fig. 178) siede nel corteo delle Muse con gentildonne fiorentine, tra cui bellissima per leggiadria ornamentale d'acconciatura e per effetto pittorico d'ombre sfumate la michelangiolesca dama in profilo. L'effetto cromatico, abbastanza forte, e il fondo chiaro e ampio del medaglione centrale (fig. 179), danno una cert'aria veneta a queste pitture di stampo romano-fiorentino.

che sorga dalla terra sino ai confini del cielo coperto d'atre nuvole.

Appena si scorge, all'orizzonte, una linea di colli. E in quella fitta siepe umana, dove non è più traccia dei principi compositivi del Rosso, tutto si muove, tutto vuol farsi avanti, tutto grida: è un gran rumore di gesti a scatto, un chiasso, una gara

Fig. [illegible] — Arezzo, Casa Vasari.
Giorgio Vasari: *Nicolosa Bacci in mezzo a gentildonne Aretine*
(Fot. Alinari).

di mimica teatrale. E in quel tumulto di voci che cercan sopraffarsi, in quello sbracciarsi di spettatori, la tragedia vien meno: il Cristo si perde nella folla; la madre fa a gara con le altre donne nell'enfasi del gesto. Il sentimento, che dava le ali ai maestri della rinascita per esprimer la veemenza e la profondità del dolore, del tutto manca: par che un tumulto di piazza, non la raccolta pietà dei fedeli, gridi intorno al Cristo, e il pittore prenda più interesse a certe caricature di stampo dureriano nel fondo

a destra e agli ornamenti delle lucide acconciature e del vaso cesellato, che non alla divina tragedia. Ne scaturisce un effetto barocco, cui tutto concorre, le pieghe mosse e sottili, le trecce ritorte, i guizzi metallici degli elmi, lo scatto dei gesti, l'assoluta mancanza di profondità spaziale, un effetto come di breccia variopinta, dove le vene colorate della pietra serpeggino, si confondano, si urtino in un tumulto di linea e di colore.

Fig. 179 — Arezzo, Casa Vasari (sala delle Muse, centro della vôlta).
Giorgio Vasari: *Apollo.*
(Per cortesia della Sovrintendenza BB. AA., Firenze).

L'opera che più rialza la fama del Vasari pittore è indubbiamente la decorazione di Palazzo Vecchio a Firenze, da lui diretta, certo con largo aiuto del Gherardi, suo collaboratore, per quel che riguarda le prime sale. [1] Gli affreschi delle

[1] Tra gli aiuti del Vasari nel *Quartiere degli Elementi*, furono il Gherardi, Domenico Benci, scolaro del Puligo, Marco d'Andrea da Faenza e Giovanni del Brina. Lavorarono agli stucchi Matteo di Niccolò da Venezia e Piero di Giovanni. Mariotto di Francesco preparò le imprimiture delle tavole e dorò. Il merito principale fu del Gherardi. Sono suoi,

sizioni dell'*Acqua* e della *Terra* (fig. 183), l'una con le sue forme agghiacciate e fisse, l'altra come fiorito arazzo, raggiungono un

Fig. 181 — Ravenna, Accademia Belle Arti.
Giorgio Vasari: *Deposizione dalla Croce.*
(Fot. Alinari).

effetto decorativo più tranquillo e spontaneo nella sua grazia festevole, di quelli ove si riconosce schiettamente la pomposa fantasia di Giorgio. Dappertutto sciamano Amorini: s'aggrap-

Fig. [illegible]. — Firenze, Palazzo Vecchio: sala degli Elementi (G. Vasari e C. Gherardi). — Affreschi
(Fot. Alinari)

pano alle mirabili cartelle divisorie tra gli affreschi; scherzano con gli strumenti della fucina di Vulcano; trasformano in alveare affaccendato l'albero della *Nascita di Venere.*

Fig. 183 — Firenze, Palazzo Vecchio. C. Gherardi: *La Terra.* (Fot. Brogi).

Diverso carattere, anche come idea, han le pitture della volta. La composizione dell'affresco centrale, raffigurante la *Mutilazione del cielo* (fig. 184), è molto più ricercata, molto più complessa

Fig. 184 — Firenze, Palazzo Vecchio. G. Vasari: *La Mutilazione del Cielo.* (Fot. Brogi).

di quella delle pareti: la disposizione delle singole immagini e i loro atteggiamenti, uno ad uno meditati, son messi in armonico rapporto con la conca di luce che s'apre in alto. Il Vasari vuol impressionare giocando con la difficoltà costruttiva, e vuol farsi maestro d'eleganza tornendo l'accarezzato nudo di Cibele,

diverso da quelli del Gherardi nelle finezze dell'inguantata superfice, nella virtuosità dell'esecuzione elaborata. La *Virtù Mercuriale* aggirata nell'ottagono, il carro della *Notte* con i cupi destrieri impennati sopra Endimione riverso di sghembo nel sonno, Apollo roteante come entro la chiara sfera del sole nell'*Allegoria del giorno* (fig. 185), rivelano nel Vasari decoratore ardimenti di ginnasta esperto, uno spirito di bravata, una ricerca di effetti clamorosi, di movimento barocco. I raffaelli-

Fig. 185 — Firenze, Palazzo Vecchio (Sala degli Elementi).
Giorgio Vasari: *Il Carro del Sole*.
(Fot. Alinari).

smi qui abbondano: la figura della *Virtù Mercuriale*, nel suo tutto tondo fasciato di drappi, è un'Accademia raffaellesca derivata dalla Farnesina; da motivi delle Logge Vaticane vengon la *Fama* nel quadro centrale della volta e i piani chiaroscurali della figura orante a braccia tese; ma nell'interpretazione delle immagini allegoriche entro gli specchietti rettangolari, imbellettate accademie michelangiolesche, certi lustri studiati del fondo e delle figure son forse ancora un ricordo veronesiano, falsato dall'interpretazione del Vasari.

Nella sala di *Opi* (fig. 186), si distingue nettamente il Ghe-

rardi, pittore delle quattro mirabili *Allegorie delle Stagioni*, che paion opera sfavillante di cesello, dal Vasari, che fa sbocciare le forme opulente della dea Opi sul carro in un'atmosfera bru-

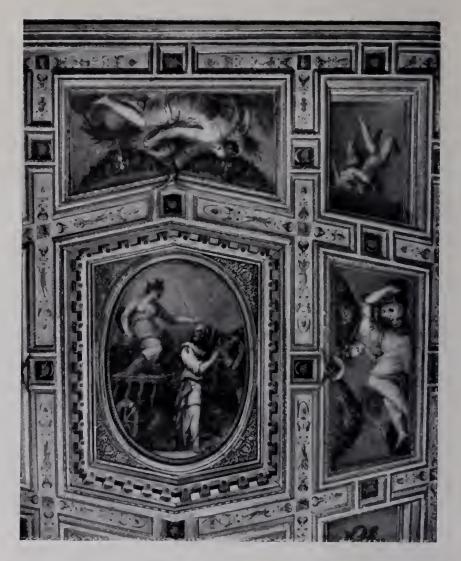



Fig. 186 — Firenze, Palazzo Vecchio (sala della Dea Opi).
Giorgio Vasari: *La Dea e i Coribanti*.
(Fot. Alinari).

mosa, e richiama nei leggiadrissimi gruppi di genietti, accanto ai tipi di Raffaello (fig. 187), le ombrate grazie di Andrea del Sarto. Il primo fu certamente l'ideatore delle tenui rarefatte

grottesche, di un gusto raffinato e bizzarro, punto d'arrivo dello stile *grottesco* di palazzo Bufalini, l'altro si studia di emulare le morbidezze dei Veneti e del Correggio svolgendo nel cielo sfu-

Fig. 187 — Firenze, Palazzo Vecchio (sala della Dea Opi).
Giorgio Vasari: *Due Putti.*
(Fot. Alinari).

mato e chiaro l'arioso mulinello dei putti. Più forte nel segno, più preciso, più minuto, è il Gherardi, veloce nei monocromi e nei fregi; il Vasari si contenta invece dell'effetto d'insieme; cerca intonazioni alla veneta; modella, come di rado, carni soffici e leggiere.

Quasi per intero opera del Doceno son la volta e il fregio della sala di Cerere, dove l'insieme, compreso il rettangolo al centro, con la lunga figura della dea tratta dai tipi di Giulio Romano e il ghirigoro capriccioso dei draghi, risponde a un concetto di grafia ornamentale tenue e scintillante proprio al decoratore di

Fig. 188 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Cristoforo Gherardi, d. il Doceno: *Giove e Amaltea.*
(Fot. Brogi).

palazzo Bufalini. Particolarmente belli sono i tondetti inscritti negli angoli, per la briosa effervescenza della linea.

Il Vasari non parla di collaborazione del Gherardi nelle pitture della sala di Giove, dove si riconosce tuttavia quel maestro nel riquadro mediano raffigurante *Giove allevato dalle ninfe* (fig. 188), paragonabile ai dipinti delle *Stagioni* nella Sala di Opi per il modellato delle forme precise e nitide, le pieghe metal-

liche, la fattura preziosa della capra e del suo folto pelame. Anzi, par di riconoscere l'invenzione stessa del Gherardi nella spontanea eleganza delle forme intrecciate e nella calma nobiltà compositiva. Il concetto decorativo solo informa la scena: le figure sono atteggiate per comporre un quadro; azione e sentimento non hanno interesse: nulla ha interesse se non l'eleganza del gesto, la grazia della presentazione.

Il bellissimo fregio della sala, invece, porta chiaro il suggello fiorentino (fig. 180). E si direbbe che qui il Vasari, ideatore

Fig. 180 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Giorgio Vasari: Particolare della fascia del soffitto nella Sala di Giove.
(Fot. Brogi).

del fregio, non solo evochi i suoi ricordi di studi romani da Polidoro nei putti erculei e nei paesi, ma tragga dal Buontalenti l'espressione dinamica delle cornici interrotte fra ovato e ovato e scostate, a forza di braccia, dai piccoli Ercoli, e delle mirabili maschere che compongon le volute dell'ovato e in ogni contorno han l'impronta di una diabolica vitalità. I paesaggi scialbi e sciatti di casa Vasari perdono ogni valore al confronto con questi, di trattazione così briosa e fremente nella loro minuzia. [1]

---

[1] Opera di uno dei più fiacchi aiuti del Vasari (e il modellato gelatinoso e le sfumate superfici potrebbero far pensare a Domenico Benci che fu scolaro del Puligo) son le *Ore* nel soffitto della Terrazza di Saturno, ove anche le grottesche son condotte in modo neghittoso e grossolano.

Si riconosce la mano del legnoso Giovanni Brina nell'affresco principale al centro della

Un liscio e stucchevole manierismo impera nella volta della sala del Magnifico, nelle composizioni a ventaglio, tranne in quella, nobilmente formata su antichi esemplari, di *Lorenzo che siede fra personaggi illustri* (fig. 190); ma nei fregi rarefatti e archeggiati dalle aure di un precoce rococò, e nelle due *Allegorie della Fama* e della storia, ai lati della lunetta, di *Lorenzo tra i dotti*, si riconosce chiaramente la mano del Gherardi. [1] Notevole è anche l'affresco centrale della volta (fig. 191), composizione mossa,

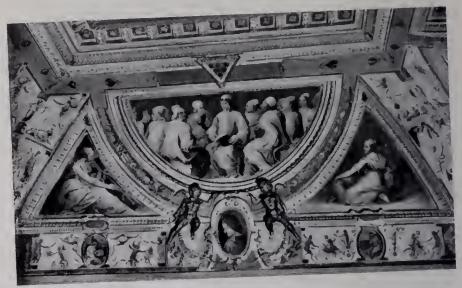



Fig. 190 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Giorgio Vasari: Affreschi della vôlta della Sala di Lorenzo il Magnifico.
(Fot. Brogi).

vivace e leggiera, dove il Vasari porta qualche ricordo delle pitture di Andrea del Sarto e del Pontormo nel salone della Villa Reale di Poggio a Cajano.

---

volta della sala di Cosimo il Vecchio, raffigurante il ritorno dall'esilio; e certo il Vasari, costretto a ricorrere a questi inferiori aiuti, dovette rimpiangere il talento e l'abilita sicura dello scomparso Doceno.

[1] Il Vasari, nelle *Ricordanze*, pone l'inizio delle sculture per la volta di questa sala al primo febbraio 1559, il che escluderebbe l'intervento del Doceno, ma questa data non è d'accordo con l'altra delle lettere. Il 23 aprile 1556 il Vasari scriveva infatti al duca che era stata dipinta gran parte della camera di Lorenzo il Vecchio, e il 12 maggio l'assicurava che le tre stanze, di Cosimo il Vecchio, di Lorenzo e di Cosimo I, eran finite. L'errore delle *Ricordanze* è dunque dimostrato dalle lettere stesse del Vasari, oltre che dalla sicura presenza dell'opera del Gherardi.

L'influsso del Bronzino predomina invece nel medaglione centrale della volta alla sala di *Cosimo I* (fig. 192), notevole per

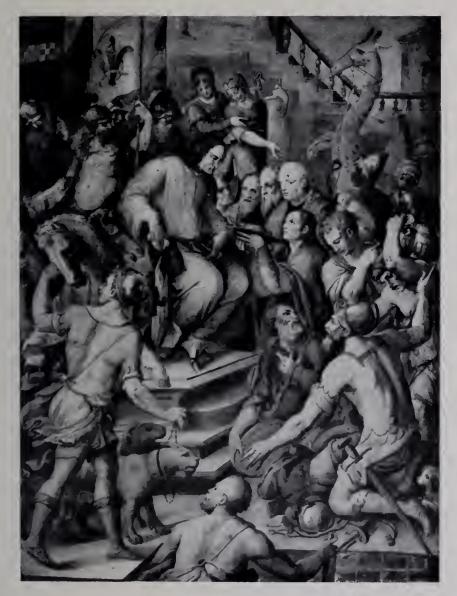



Fig. 191 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Giorgio Vasari: *Lorenzo il Magnifico e gli Ambasciatori.*
(Fot. Brogi).

la sapiente armonia compositiva delle figure irradiate a ventaglio entro il cerchio del tondo. Come nel busto d'*Eleonora* entro

medaglione (fig. 193) a palazzo Vecchio, e nel forte ritratto della Casa d'Arte Böhler (fig. 194), raffigurante un *Cavaliere di Malta*

Fig. 192 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Giorgio Vasari: *Cosimo I ed artisti del suo tempo.*
(Fot. Brogi).

in armatura corrusca, sbalzato in metallo dalla corazza sino alle duttili palpebre, in questo tondo il Vasari fedelmente riflette i caratteri del Bronzino nella fissità delle pose, nella levigatezza

delle superfici, d'effetto schematico. Rimangono grossi gli ornati della veste di Leonora, che quel maestro avrebbe condotti con aristocratica sottigliezza; ma ogni particolare della forma è reso con volumetrico rigore come sui modelli dell'Allori, e nel ritratto di *Cavaliere di Malta*, le mani rigide, lo studio partico-

Fig. 193 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Giorgio Vasari : *Eleonora da Toledo.*
(Fot. Brogi).

laristico delle maglie d'acciaio e delle luci sulla corazza, mostrano un'attenta mira agli esemplari bronzineschi. In quest'ultimo ritratto è tuttavia, più che negli altri del Vasari, un'affinità col Salviati per il metallico modellato del volto.

Anche nella Sala di Clemente VII predomina l'elemento bronzinesco. Sebbene la metà superiore dell'affresco raffigurante

l'*Incoronazione di Carlo V* (fig. 195) sia ad evidenza tratta da Raffaello nella stanza dell'Incendio, l'insieme ricorda gli schemi compositivi del Bronzino, nell'effetto di superficie a commesso marmoreo, ottenuto mediante alte gradinate viste in verticale; e bronzinesche son le studiate composizioni degli ovali con altri

Fig. 194 — Monaco, Casa Böhler.
Giorgio Vasari: *Ritratto*.
(Per cortesia della Casa Böhler).

fasti della vita del Pontefice. Appena talvolta nelle figurine di fondo, ad esempio nella scena dell'*Ingresso in Roma di Clemente VII reduce dalla Francia* (fig. 196), rimane qualche eco della tradizione di Andrea del Sarto e del Pontormo. In queste lisce e accarezzate composizioni par di scorgere la mano dello Zucchi, di cui la portatrice di flabello e di portantina ripete il tipo artificioso e civettuolo. Lo Zucchi traduttore ci appare anche nelle

Fig. 195 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Giorgio Vasari: *Carlo V incoronato da Clemente VII.*
(Fot. Brogi).

eleganti immagini parmigianinesche della *Ricchezza* e della *Purità* entro triangoli (fig. 197); non solito di lui è il modulo delle forme nella sua elegante squisita sottigliezza, che ci richiama poche eccezionali figurine della casa di Giorgio Vasari ad Arezzo; ma si riconosce la sua mano nel fare agghindato e forbito, come nelle tipiche capigliature ad anellini color di lino

Fig. 196 — Firenze, Palazzo Vecchio.
G. Vasari e J. Zucchi: *Ingresso in Roma di Clemente VII reduce dalla Francia.*
(Fot. Brogi).

e nel modo di guardare con la coda dell'occhio, o di nasconder lo sguardo sotto le palpebre con una sfumatura di compunta civetteria.

Come per il ritratto di Lorenzo Magnifico, ripetuto, agli Uffizi e al centro della volta di palazzo Vecchio a lui intitolata, nella stessa fluida posa che par venire da un antico ritratto di Filippino Lippi, per quelli degli altri personaggi non viventi il Vasari ricorre alle più disparate fonti: Francesco I vien dal ritratto di Tiziano, e Clemente VII in cattedra ha per diretto modello il formidabile busto scultorio di Sebastiano del Piombo

a Napoli. Le due figure appaiate non stanno insieme, nè per la posa nè per il carattere; e il gesto meccanico delle mani, che voglion parlare, non riesce a riunire neppure le altre due di *Cle-*

Fig. 197 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Jacopo Zucchi, su disegno del Vasari: *Allegorie della Magnanimità e della Castità.*
(Fot. Brogi).

mente VII e di *Carlo V* (fig. 198), scolpite con forza ben maggiore e segnate con rude energia, tratte anch'esse probabilmente da modelli sebastianeschi, o da modelli di Tiziano, che l'Aretino

specialmente quello d'Andromeda e l'altro di Ondina veduta da tergo, tratteggiata nel movimento dal solco di una rapida curva, son modellati con sicurezza, pur tra dure ombre; le anella delle chiome e delle criniere, gli ornamenti della corazza di Mercurio, lo scudo barocco, i particolari delle rive popolate di case, son trattati in maniera lambiccata e faticosa, determinati per mezzo di tutto un lavorio di minute luci aghiformi. Effetti di luce e di controluce si succedono di continuo, con multipli sbalzi di tinte chiare a tinte scure, da cui soprattutto deriva la vivezza decorativa dell'insieme. Ma l'effetto maggiore si raccoglie nel primo piano, dove le ninfe pescatrici di corallo e la testa mozza del cavaliere ucciso dal drago sembran partecipare, in virtù d'atteggiamenti, di lambiccate acconciature, d'aspri solchi spasmodici, all'irta struttura del corallo.

In tutto il quadro si scorge la ricerca, la fatica, quasi il martellamento delle forme. Fra i giochi letterari e lo studio d'effetti decorativi, ogni soffio d'umana passione tace: Andromeda e Perseo altro non sono che ornamenti dello scoglio cupo, e il pittore, senza saperlo, contempla nella sua visione solo cose forbite e lucenti, tanto più preziose quanto più lambiccato è l'artefice che le crea.

Punto d'arrivo dell'arte vasariana sono gli affreschi sulle pareti del salone dei Cinquecento, che hanno impronta schiettamente decorativa. Qui non cerchiamo nessun valore umano e drammatico, e l'artista michelangiolesco non è perciò inferiore al suo compito. Lo stesso gigantismo delle figure comunica uno speciale pregio barocco, cioè ornamentale, alle vastissime scene. I soggetti stessi di battaglia sono particolarmente adatti al fine decorativo, per tutto quello spiegamento di stendardi, di armi, di folle addensate in lontananza, di elmi assiepati in cataste di palle lucenti. Nell'*Assedio di Pisa* (fig. 201), l'occhio, colpito dallo sfavillio dei mobili trofei d'armigeri, si diverte lontano a seguir il gioco delle luci nella serrata scacchiera delle case e l'arco dell'Arno che le divide d'un colpo di sciabola; nella *Rotta dei Francesi a Val di Chiana* (fig. 202), segue il moto concorde

delle schiere e il galleggiar degli stendardi sui campi di sfere degli elmi, come palle di cannone lucenti; nella scena della *Presa di Siena* (fig. 203), gode la festa delle lanterne veneziane sospese

Fig. 200 — Firenze, Palazzo Vecchio (Studiolo di Francesco I de' Medici).
Giorgio Vasari: *Perseo e Andromeda.*
(Fot. Alinari).

nell'ombra notturna, a rammentare, come in una divertente caricatura cinquecentesca, la *Festa dei pometi* di Paolo Uccello dietro le schiere in battaglia. Son giochi decorativi non senza gusto i paesi privi di profondità e le luci notturne della *Presa di Siena*.

Fig. 201 — Firenze, Palazzo Vecchio. Giorgio Vasari: *Assedio di Pisa.* (Fot. Brogi).

Fig. 202 — Firenze, Palazzo Vecchio. Giorgio Vasari: *Rotta dei Francesi a Marciano in Val di Chiana.*
(Fot. Brogi).

È singolare che il pittore invece concepisse una battaglia dipinta come un insieme di atti « fieramente terribili », e vedesse così perfino le battaglie di Piero della Francesca. Questo suo atteggiamento cerebralistico, dovuto all'ammirazione per Michelangelo, è forse la causa che fa dell'arte vasariana tutto un compromesso. Se non che, a volte, come appunto in queste scene di battaglia, il gusto della decorazione prevale, assorbendo in sè gli elementi michelangioleschi. [1]

Come il grande impresario delle pitture di Palazzo Vecchio decada quando esce dal campo decorativo, si vede nelle pale d'altare contemporanee a quella vasta impresa. Alla fine del 1561, in pieno periodo *bronzinesco*, il Vasari ha compiuta l'*Incoronazione della Vergine* per la chiesa di San Francesco a Città di Castello (fig. 206), coronando il gruppo divino con una grossolana ronda di angeli ed esprimendosi con grande enfasi di atteggiamenti e di sguardi nel basso, dove la Santa in trono e il San Girolamo voglion richiamare forme tizianesche e nella Santa Caterina si vede, imbambolato, il tipo degli eredi di Jacopo Tintoretto. L'opera è tutta un compromesso fra impressioni venete falsate dal fiorentino disegno dei contorni e una banale interpretazione della maniera bronzinesca. Anche l'effetto di luce tra l'ombra nel basso è un tentativo d'imitazione da Tiziano, mentre le figure in alto si tagliano legnose nel fondo chiaro. Il santo re inginocchiato a destra, maschera di carnevale che forse non avrebbe stonato in un insieme scenografico della deco-

[1] In un capriccio barocco trasforma il Vasari l'*Ultima Cena* (fig. [illegible]) entro un tondo e le circostanti grottesche, scherzando col segno spiritoso, che par prenda lo spunto dal cerchio per descrivere a volo il mulinello delle figure attorno la mensa, i contorni dei drappi, i fusti disfatti delle colonne, le anella delle chiome arruffate. I fili d'erba, che s'incurvano nelle deliziose grottesche degli specchi laterali, sembra intessino, guidati da una mano scherzosa, figure e cose in questo piccolo capolavoro creato di getto, da un segno volante e leggiero. Così tra i momenti più felici della fantasia vasariana è quello in cui il pittore ideò l'ovato della *Musica* in un angolo della volta del Terrazzo (fig. [illegible]), melodiosa composizione, tradotta da un aiuto, dove la linea facile trova rispondenza nelle forme disossate molli e leggiere, e veramente par muoversi col fluir del suono. Il ricordo di composizioni venete torna ad affiorare in questo carezzevole trio culminante nel motivo leggiadrissimo della *Suonatrice di* [illegible], del suo dolce profilo in penombra, delle chiome lievi tra l'ombra della stanza e il telaro cilestre pallido di una finestra aperta.

Fig. 203 — Firenze, Palazzo Vecchio. Giorgio Vasari: *Il Marchese di Marignano s'impossessa delle fortificazioni di Siena.* (Fot. Brogi).

Fig. 204 — Firenze, Palazzo Vecchio. Giorgio Vasari: *L'ultima Cena.*
(Fot. Brogi).

razione di Palazzo Vecchio, qui chiude la sacra scena con un motivo di buffa teatralità.

Per la *Crocefissione* della chiesa del Carmine (fig. 207), commessa, secondo le *Ricordanze*, nel 1560, il Vasari ricorre agli esempi umbro raffaelleschi e allontana ogni elemento barocco dalla com-

Fig. 205 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Giorgio Vasari e aiuto: *La Musica.*
(Fot. Brogi).

posizione stucchevolmente curata, simmetrica, scialba; nell'*Allegoria della redenzione del genere umano*, a Villa Albani (fig. 208), si attiene ancora a un arido schema di gruppi che si bilanciano ai lati delle giganti figure mediane della Vergine e della Giustizia, e ai lati dell'Eterno in maestà, con il Cristo morto poggiato alle ginocchia. In tutto si sente qui il compito teologico, letterario, il programma chiesastico, che soffoca ogni artistica libertà. I due putti sbarazzini, che fan da paggi alla Vergine e alla Giu-

Fig. 206 — Città di Castello, Chiesa di S. Francesco.
Giorgio Vasari: *L'Incoronazione*.
(Fot. Brogi).

stizia, sembran fuggiti da qualche profana allegoria dello Zucchi; l'albero del peccato equilibra la croce, che par tratta, con le fi-

Fig. 207 — Firenze, Chiesa del Carmine.
Giorgio Vasari: *Cristo in croce e le Marie.*
(Fot. Brogi).

gure che la fiancheggiano, da Mariotto Albertinelli o da Fra' Bartolommeo. La *Crocefissione*, commessa nel '560, ma proba-

bilmente eseguita più tardi, nella fissità delle sue figure composte secondo i criteri di una statuaria in istucco colorato, da processione sacra, prende l'aspetto d'immaginetta sacra; l'*Allegoria Albani*, dipinta con qualche maggior vivezza chiaroscurale, è come un figurato cartello per l'insegnamento della dottrina.

Maggiore intensità e fusione cromatica si trovano nella *Scena di Cristo che cade sotto la Croce*, dipinta per la chiesa di Santacroce a Firenze (fig. 209). Il ricordo d'opere tarde di Raffaello è chiaro nei tipi e negli atteggiamenti statuari delle donne; e dalla giovanile *Deposizione* del Sanzio è tratta la figura della Maddalena, che, in ginocchio, avvinghia la Vergine per sostenerla. Vien meno, di certo, il ritmo divinamente armonioso della figura raffaellesca; si sente lo sforzo del michelangiolista nel busto teso, enfiato, fuor dall'involucro inerte dei drappi che cingono il resto della figura. E vi è disaccordo completo tra la concezione scultoria del gruppo in primo piano e la scioltezza pittorica del fondo, ove i cavalieri fluttuano in una fumosa atmosfera; si ripete l'eterno compromesso tra forma accademica e libertà decorativa, che solo nei migliori affreschi di Palazzo Vecchio il Vasari riesce a superare. Neppure l'atteggiamento ad arco del soldato che trascina il Cristo cancella il dissidio insuperabile tra i gesti spaziati di Michelangelo e del tardo Raffaello nel gruppo delle pie donne e il volteggiar dei cavalieri sull'oscurità leonardesca del fondo, tra le masse statuarie del primo piano e le ondeggianti linee in distanza.

Tanta varietà d'indirizzi che s'incontra nella maniera vasariana ci spiega le differenze notevoli di valore e d'effetti tra le parti che compongono l'altar maggiore della chiesa della Badia in Arezzo, destinato alla cappella del pittore stesso nella Pieve aretina. L'insieme dell'altare eseguito per la Pieve, con la sua pesantezza macchinosa e il suo legno dipinto a finto marmo, urta spiacevolmente l'occhio, ma alcune delle pitture non sono spregevoli, ad eccezione della tavola con la *Vocazione dei Ss. Pietro e Andrea*, che risale al 1551, mentre il resto è del 1563. La tavola posteriore, raffigurante *San Giorgio* (fig. 210), è intonata nel

fondo sopra un marrone caldo, e vi s'adattano le tinte delle figure in primo piano, corrusche. Il pittore ha voluto imprimere un effetto lampeggiante al drago e al cavaliere che rotea nello

Fig. 208 — Roma, Villa Albani.
Giorgio Vasari: *Allegoria della redenzione del genere umano.*
(Fot. Alinari).

spazio sul cavallo impennato. Il profilo del Santo eroe, affilato sotto la punta aguzza dell'elmo, ricorda i guerrieri di Leonardo per la *Battaglia d'Anghiari*, e forse a causa della derivazione

Fig. [illegible] — Firenze. Chiesa di S. Croce.
Giorgio Vasari: *Cristo sulla via del Calvario.*
Fot. Brogi.

da qualche disegno leonardesco vi è un'affinità notevole fra questo *San Giorgio* e quello del Sanzio a Leningrado. Ma il decoratore di Palazzo Vecchio vi aggiunge il ghiribizzo di drappi arcuati dal vento, di piume falcate. La figura del cavaliere si mette così all'unisono col drago serpeggiante, anch'esso di derivazione leonardesca. La stessa lunga figurina della principessa serpeggia,

Fig. 210 — Arezzo, Chiesa della Badia.
Giorgio Vasari: *S. Giorgio*.
(Per cortesia della Sovrintendenza BB. AA., Firenze).

s'arrotola come fosse di velo, nel volgersi verso il lampo della luce divina. L'effetto che ne risulta è rapido, fuso, come di rado nel Vasari. E l'insieme del quadro riesce sopportabile proprio perchè non è « terribile », come avrebbe voluto il suo autore, ma composto quasi per ghiribizzo, per gioco. Fra le storiette che completano la decorazione pittorica dell'altare, alcune son dipinte alla maniera fiamminga, oscure con lisci piani arrossati, altre, come l'*Agnello pasquale* (fig. 211) e la *Caduta della manna*

(fig. 212), son tra le migliori cose del Vasari, abbozzate con morbidezza di forme, come nella cera, vivaci e fresche.

Buone sono anche alcune delle figure di Santi e di donne

Fig. 211 — Arezzo, Chiesa della Badia.
Giorgio Vasari: *L'Agnello pasquale.*
(Per cortesia della Sovrintendenza BB. AA., Firenze).

simboliche, e in particolare il *ritratto del pittore e di sua moglie Nicolosa* (fig. 213): la figura del pittore sembra dipinta dal Salviati.

Al 1568 risalgono due tavole, nella Pinacoteca d'Arezzo, raffiguranti *San Rocco che risana gli appestati* e *San Rocco piagato*

(fig. 214), dipinte pel Gonfalone. Sono eseguite con un'estrema e fredda abilità, e anche con certa « verve » decorativa, che potrà essere antipatica ma è indubbiamente notevole. Il colorito è

Fig. 212 — Arezzo, Chiesa della Badia.
Giorgio Vasari: *La caduta della manna.*
(Per cortesia della Sovrintendenza BB. AA., Firenze).

livido e pirotecnico, la forma è assai ricca di chiaroscuro e disegnata; i panni compongono giochi d'oscure iridescenze, che mostrano una forte ricerca coloristica, sia pur cerebrale.

Una maniera molto diversa si riflette nelle parti dell'altare Camaiani, anch'esse del 1568. Vi è una forma più impastata,

un chiaroscuro più ambientale, che copre in parte i contorni, una tonalità più calda. Nella composizione della *Madonna in gloria con Santi* (fig. 215), i ricordi di Andrea del Sarto e del

Fig. 213 — Arezzo, Chiesa della Badia.
Giorgio Vasari: *Ritratti di Nicolosa Bacci e del pittore.*
(Per cortesia della Sovrintendenza BB. AA., Firenze).

Rosso s'uniscono a ricordi della scuola veneta, specialmente nella figura di Santa Caterina, vagamente ispirata al Tintoretto anche nell'oscuro tono di porpora.

Più disegnate sono le parti laterali rimaste dell'altare. Nel San Giovanni Battista è chiara l'imitazione da Andrea del Sarto,

e il *ritratto della moglie del Camaiani*, sobrio e serio con grigi e neri, ha impronta bronzinesca.

Dalle opere del Bronzino deriva anche il *Cristo risorto* di Santa Maria Novella, messo su nel dicembre del 15[illegible]. E quando

Fig. [illegible] — Arezzo, Museo Giorgio Vasari: S. [illegible]
Fot. Brogi.

esce dal campo del ritratto, l'imitazione del Bronzino è quasi sempre disastrosa per il Vasari. Qui è un insopportabile chiasso di chiari e di scuri, un torcersi e un gonfiarsi di forme, una gran macchina di figure che cadon riverse lungo una scalinata, tra altre ritte a formar quinta, mentre in fondo l'angelo appare sulla porta del sepolcro, in una luce di fosforo bronzinesca. In alto

sovrasta il Cristo sciancato fra angioletti portinsegna e angioli che gettan fiori, in un insieme pesante e volgare.

La senilità distrugge tutto ciò che la maniera del Vasari aveva avuto di notevole. Nel campo stesso della pittura decorativa di palazzi, dove egli aveva saputo segnare, anche accanto al talento decorativo più energico e sfavillante di Cecchin Salviati, un'impronta sua propria di foga inventiva, di chiasso scenografico, di barocchismo quasi insolente, la sua maniera degenera. Ancora nella decorazione della Sala della Cancelleria in palazzo Farnese a Roma, raffigurante i *Fasti del Pontefice Paolo III*, e dipinta ad evidenza sotto l'impressione dello stile decorativo di Cecchin Salviati e di quello degli arazzi raffaelleschi, alcuni affreschi sono notevoli per effetto ornamentale, ad esempio l'*Allegoria della pace tra Carlo V e Francesco I*, apparato di pompa carnevalesca, dove i gruppi di avversari che s'abbracciano, goffamente atteggiati nel loro classico apparato, producono nell'insieme un effetto singolare di superfici metalliche lavorate a sbalzo, e la figura stessa incartapecorita del pontefice, col suo ramoscello d'olivo, par esca dalla bottega di un maestro di lavori in ferro battuto. Ma in generale, la veste classica che il Vasari appresta ai personaggi nuoce alla decorazione di questa sala, e ne è tipico esempio l'affresco di *Paolo III che ordina di continuar la fabbrica di San Pietro*, composto di buffi frammenti antichi, come un Museo di calchi di gesso in parodia. Dove invece gli ammenicoli classici e letterari del Vasari non distruggono l'effetto decorativo è nella scena a linee tortili delle *Nazioni porgenti omaggio a Paolo III* (fig. 216), gioco di spirali felicemente riassunto dalla Madonna michelangiolesca seduta al culmine della porta. Anche i particolari di un classicismo da burla, come il Tevere gobbo e barbogio, e gli esercizi d'accademia profusi nel dipinto, diventan sopportabili per il bell'intrico decorativo del gruppo incatenato a destra e per la dignità di alcuni ritratti a sinistra. Ma quanto sia decaduto il Vasari si vede anche in alcuni motivi ornamentali, ad esempio nei due vasi di metallo, di sciatta

esecuzione, lontani dal ricordare i fastosi campioni d'oreficeria vasariana in Palazzo Vecchio.

La Sala Regia rappresenta, nel campo decorativo, l'ultima fase

Fig. 215 — Arezzo, Pinacoteca.
Giorgio Vasari: *Madonna in gloria con Santi.*
(Per cortesia della Sovrintendenza BB. AA., Firenze).

della decadenza di Giorgio Vasari. L'effetto divien scialbo, floscio; anche la bravata che, talvolta, poteva piacere, vien meno. Del resto, qui l'esecuzione è in gran parte affidata ad aiuti. Uno solo di questi affreschi ha qualche pregio, e lo sentì il Vasari stesso, che vi appose, in lettere greche, la firma. Rappresenta il *Ri-*

torno di Gregorio XI da Avignone (fig. 217), e, sebbene vi si ripeta il modulo michelangiolesco di figura muliebre, è saturo di motivi raffaelleschi, e da Raffaello trae l'effetto di vasta costruzione spaziale, insolito al Vasari, che più di frequente sviluppa le sue

Fig. 216 — Roma, Sala della Cancelleria in Palazzo Farnese.
Giorgio Vasari: *Paolo III riceve l'omaggio delle Nazioni.*
(Fot. Anderson).

composizioni in superfice, anche quando vorrebbe renderne la profondità. Buono è lo sfondo con la veduta sottilmente disegnata della piazza di San Giovanni Laterano. Ma la tonalità monotona, e tutto quello sfilar ordinato di figure, tutto quel fare compassato e docile, ci presentano in una scena morta, incolore, l'arte

Fig. 217 — Roma, Vaticano (sala Regia). Giorgio Vasari: *Gregorio XI torna da Avignone.* (Fot. Anderson).

Fig. 218 — Roma, Vaticano (sala Regia). G. Vasari e L. Sabbatini: *La battaglia di Lepanto.*
(Fot. Anderson).

del Vasari, che prima traeva effetti dallo schiamazzo, dall'esuberanza, dal bizzarro e anche dallo strambo. Lo spettacoloso organizzatore dei fasti fiorentini nella sala dei Cinquecento, qui si applica con diligenza di scolaro a disegnare sbiadite e in-

Fig. 219 — Roma, Vaticano (sala Regia).
Giorgio Vasari e L. Sabbatini: *La flotta Pontificia, Spagnola e Veneziana davanti a Messina.*

vecchiate figure. Non è più traccia della sua fantasia di pittor di battaglie nella scena di *Conflitto navale* (fig. 218), composta come di tanti stecchetti, senza più uno scatto di linea, senza il minimo risalto pittoresco di chiari balenanti fra l'ombra. Ma

in questa scena non si riconosce la mano del maestro[1]. Lo stesso modo di fare si trova nella *Mostra dell'Armata Navale* (fig. 210), ove, per le allegorie a destra, il Vasari si è ispirato ai disegni di Leonardo. Nulla di più odiosamente pretensioso che le tre figure a sinistra, turgide comparse incolori. Vi si riconosce, come in tutto lo scialbo cartellone storico-allegorico, la mano stessa che ha dipinta la battaglia. Nè si scorge l'esecuzione del Vasari nella *Strage degli Ugonotti*, rappresentata da fiacche marionette, o nella *Scomunica di Federico II*, nodo di figure slargate e cascanti.

Nefasto all'arte fu, in generale, il Vasari. Egli falsa il carattere sottile e perspicace del manierismo fiorentino. Il suo atteggiamento cerebralistico non è quello di un Pontormo che si tormenta in ricerche di colore e di linea, in ardui problemi di estetica, ma è quello di un letterato che ama i temi dottrinari, di un michelangiolista che vorrebbe, senza sentirle, interpretare le passioni eroiche, e proprio meglio riesce quando, inconsciamente, rinuncia a tutto per veder nella composizione un puro gioco decorativo. Esempio le divertenti battaglie di Palazzo Vecchio.

L'eterno compromesso di colore e di forma che affligge il manierismo rende insopportabili la maggior parte delle opere di Giorgio Vasari. E solo quando l'interesse decorativo prende il sopravvento egli giunge all'arte con arditi effetti di scenografo e di caricaturista nato.[2]

---

[1] Il B[illegible] attribuisce a L[illegible] da B[illegible] il BAGL[illegible] ai Vasari, tranne le figure [illegible] e [illegible].

[2] [illegible]

Alessandria press[illegible] Chiesa di Santa Croce [illegible].
Arezzo. [illegible]
— — [illegible]
— — [illegible]
— — [illegible]
— — [illegible]
— — [illegible]
— — [illegible]
— — [illegible]
— — [illegible]
— — [illegible]
— Casa del Vasari. [illegible] nella volta d'una stanza [illegible]; nel mezzo la [illegible].

Arezzo, Casa del Vasari: Volta di un'altra stanza: *Dio benedice la discendenza d'Abramo*. Intorno: la *Pace*, la *Concordia*, la *Virtù* e la *Modestia*.

— — All'entrata: *Una sposa che porta un rastrello e una torcia accesa*.

— — Sala: Quattro quadri grandi con gli *Dei*; negli angoli, le *Stagioni*; nel mezzo, la *Virtù calpesta l'Invidia e bastona la Fortuna*; nelle pareti, *figure allegoriche*, e sotto di esse *Storie di pittori antichi*.

— — Altra stanza: *Orfeo, Apollo e le Muse*.

— — Prima stanza: Ovali con *Ritratti d'artisti* (1542).

— — Seconda e terza stanza: Decorazioni (1548).

— — Specchio con sportello dipinto.

— Palazzo Comunale: *Ritratto del Cardinale Pietro Accolti* (1552).

— — *Ritratto del Cardinale Benedetto Accolti* (1549).

— Santissima Annunciata, Prima Cappella a s.: *Deposizione dalla Croce* (1528).

— Badia di S. Fiora e Lucilla, Altar maggiore: *Vocazione dei Ss. Pietro e Andrea* (1551); una *Storia di San Giorgio*; *Santi* e *Ritratti della famiglia Vasari* (1563).

— — *Assunzione della Vergine* (1567).

— Chiesa di San Bernardo: Affreschi malconci nel protiro (1531).

— Cattedrale, Sala Capitolare: Gonfalone con *Storie di San Giovanni* (1542-1544).

— — — Gonfalone con la *Madonna della Misericordia*.

— San Domenico: *La Madonna del Rosario e i quindici misteri*.

— San Francesco: *Allegoria della Concezione* (replica del quadro in Ss. Apostoli di Firenze).

— San Sebastiano: *Madonna col Bambino, Ss. Sebastiano e Stefano, Ss. Rocco e Donato* (opera giovanile dipendente dal Rosso).

— Ex Refettorio di S. Fiora e Lucilla: *Nozze di Assuero con Ester*; *il Redentore porge una corona di fiori a Ester* (1548).

— Scuole magistrali femminili (già convento di S. Margherita), Cappella nell'Orto: Una *Natività* ad affresco (1542).

Berlino, Museo Federico: *Pietro e Giovanni benedicenti*.

— — *Amore e Psiche* (1549).

Bologna, Pinacoteca: *Cena di San Gregorio* (1540).

— Ex Convento di San Michele in Bosco, Refettorio: *Vedute dei maggiori conventi dell'Ordine Olivetano*; *Storie dell'Apocalisse*; *Gesù nella casa di Marta e di Maddalena* (1539-1540).

Budapest, Museo di Belle Arti: *Le tre Grazie*.

— — *Le Nozze di Cana*.

Camaldoli, Chiesa: *Madonna con i Santi Giovanni Battista e Girolamo*, *Natività*, *Deposizione dalla Croce* (1537-1540).

Castiglion Fiorentino, Chiesa di San Francesco: *Vergine col B., Ss. Anna, Antonio da Padova, Silvestro* (1548).

Città di Castello, San Francesco: *Incoronazione della Vergine* (1564).

Cortona, Chiesa inferiore del Gesù: *Trasfigurazione*; *Conversione di San Paolo*; *Gesù al Limbo* (1555).

Dresda, Galleria di Stato: *Sacra Famiglia*.

Firenze, Galleria degli Uffizi: *Il profeta Eliseo*; *La fucina di Vulcano*; *Concezione* (ripetizione ai Ss. Apostoli di Firenze).

— — *Ritratto di Lorenzo il Magnifico* (1534); *Autoritratto*.

— Galleria Pitti: *Tentazioni di San Girolamo* (1541); *Sacra Famiglia*; *Natività*; la *Pazienza* (1553).

— — Galleria Corsini: *Sacra Famiglia*.

— Museo Mediceo: *Ritratto del duca Alessandro* (1534).

— Palazzo Vecchio: Quartiere degli Elementi: Sala degli Elementi (1555-1558); Sala di Opi (1556); Sala di Cerere (1556); Scrittoio (1556); Sala di Giove (1556); Terrazzo di Giunone (1558); Sala di Ercole (1557); Terrazza di Saturno (1558); Quartiere d'Eleonora (1562): Stanza delle Sabine; Stanza di Ester, Stanza di Penelope; Stanza di Gualdrada. Quartiere di Leon X (1558): Sala di Cosimo il Vecchio; Sala di Lorenzo il Magnifico; Sala di Cosimo I; Sala di Giovanni de' Medici (1556); Sala di Leon X (1556); Scrittoio della camera di Giovanni, Sala di Clemente VII (1562); Cappella (1558); Studiolo di Francesco I (1570); Tesoretto (1562); Sala dei Cinquecento (1563-1569).

Firenze, Casa del Vasari (Borgo Santa Croce, n. 8): Affreschi nella sala del primo piano, resti d'affreschi nel cortile.
— Sant'Annunziata, Cappella di S. Luca: *San Luca ritrae la Vergine.*
— Santi Apostoli: *Concezione della Vergine* (1541).
— Badia: *Assunzione della Vergine* (1568).
— Carmine: *Crocifissione*
— Santa Croce: *Gesù porta la Croce; Discesa dello Spirito Santo* (1568); *Incredulità di S. Tommaso.*
— (Museo di): *Ultima Cena* (1546).
— Santa Maria del Fiore: Affreschi nella cupola (1572-1574).
— Santa Maria Novella: Tavola della *Madonna del Rosario* (1569); *Crocifisso* secondo la visione di Sant'Anselmo, cioè con *sette Virtù* (1567); *Resurrezione di Cristo* (1568).
— Sesto Fiorentino, (Dintorni): *San Martino*; Affreschi ai lati delle Cappelle maggiori.
— Settimo, Badia, Chiostrino: Vestigio di pitture a fresco, con un *Crocifisso in atto di staccarsi dalla Croce per abbracciare San Bernardo.*
S. Gemignano (fuori di), S. Maria di Barbiano: *Trasporto di Cristo al sepolcro, Resurrezione* (1540?).
Grenoble, Museo: *Sacra Famiglia.*
Livorno, Santa Caterina: *Incoronazione di Maria.*
Lucca, Pinacoteca: *Concezione* (1543); *Sant'Eustachio; S. Biagio.*
— — *Madonna col B. e Angiolo con un pappagallo*; la *Carità.*
Marsiglia, Museo di BB. AA.: La *Passione.*
Monaco, Pinacoteca: *Sacra Famiglia.*
— Casa Böhler: *Ritratto di giovane in armatura* (1578).
Monte San Savino, Chiesa di Sant'Agostino: *Assunta.*
— Santa Chiara: *Quattro Profeti.*
Napoli, Museo Nazionale: La *Giustizia che abbraccia uno struzzo carico delle dodici tavole* (1543).
— — *Presentazione della Vergine* (1544).
— San Giovanni a Carbonara: Quattordici tavole con *Scene del Vecchio e del Nuovo Testamento; Evangelisti, Dottori* (1543-1544).
— Cappella Seripando. *Crocifisso* (1545).
— Cattedrale: Gli ante d'organo con i Ss. patroni di Napoli all'esterno; *David che canta* e la *Natività* all'interno (1546).
— Monteoliveto, Sagrestia Vecchia, Volta: La *Fede*, la *Religione*, l'*Eternità* (1545), tra ornati a grottesche (1545); Pareti. la *Parabola del buon Samaritano*, della *Festuca*, di *Lazzaro ed Epulone*, del *Convitato senza veste nuziale*, dei *granai*, della *mina.*
— San Giovanni degli Spagnuoli. *L'Epifania.*
Parigi, Museo del Louvre: *L'Annunciazione* (1564).
Perugia, S. Pietro: Il *Profeta Eliseo e il miracolo della mensa; San Benedetto e gli Angioli che provvedon farina; Le Nozze di Cana* (1566).
Prato, S. Agostino: *Madonna della Consolazione*
Ravenna, Accademia di BB. AA. (già nella Badia di Classe): *Cristo deposto* (1548).
Rimini, San Francesco: *S. Francesco stigmatizzato* (1548).
— (presso), Santa Maria di Scolca: *Epifania* (1548). Oltre questa tavola, nella cappella e tribuna sono *Quattro poeti* (Orfeo, Omero, Virgilio e Dante), *Quattro Profeti, Quattro Sibille, Quattro Evangelisti* (1548).
Roma, Galleria Doria: *Deposizione* (1544); altra *Deposizione* (centinata).
— Galleria Borghese: Il *Presepio* (1553).
— Villa Albani: *Allegoria della Redenzione del genere umano.*
— Palazzo Farnese, Sala della Cancelleria: *Storie della vita di Paolo III* (1546).
— Palazzo Vaticano, Cappelle di Pio V: Cappella di *San Pietro Martire*, Cappella di *Santo Stefano*; Cappella degli *Angioli ribelli* (1571).
— — Sala Regia: Sette campi ad affresco con *Storie papali.*
— San Pietro in Montorio: *Conversione di San Paolo* (1551) e altre pitture nella Cappella fatta eseguire da Giulio III.
— Oratorio della Compagnia della Misericordia: *San Giovanni decollato* (1553).
Venezia, Galleria Giovanelli. Il *Giorno* e la *Notte*
Vienna, Galleria di Corte: *Sacra Famiglia, Gesù scaccia i mercanti dal Tempio.*

8.

Seguaci del VASARI: JACOPO ZUCCHI - FRANC.º MORANDINI, detto il POPPI - STEFANO PIERI - CRISTOFANO dell'ALTISSIMO - ANDREA del MINGA - ALESSANDRO del BARBIERE - GIOVANNI STRADANO - DOMENICO BUTI - NICCOLÒ BETTI - GIOVANNI FEDINI - BARTOLOMEO TRABALLESI - VITTORIO CASINI - DURANTE ALBERTI - LORENZO SABATINI da Bologna - GIULIO MAZZONI

JACOPO ZUCCHI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA. Pitture dove l'esempio del Vasari ha il sopravvento. - Decorazione storica di palazzo Firenze a Roma. - Tendenza naturale a forme minute. - Ripetizione di tipi muliebri anche nel gran salone di palazzo Ruspoli di decorazione già secentesca. - CATALOGO DELLE OPERE.

FRANCESCO MORANDINI detto il POPPI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA. Suoi rapporti col Parmigianino nello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze. - Tracce della primitiva educazione vasariana, più evidenti in San Marco di quella città. - CATALOGO DELLE OPERE.

STEFANO PIERI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - Sue tendenze verso l'arte del Bronzino. - CATALOGO DELLE OPERE.

CRISTOFANO DELL'ALTISSIMO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - Evocazione dell'arte bronzinesca in forme neglette. - CATALOGO DELLE OPERE.

ANDREA DEL MINGA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA nello Studiolo di Francesco I suddetto è sotto l'influsso vasariano, nella pala d'altare in Santa Croce sotto quello del Bronzino. - CATALOGO DELLE OPERE.

ALESSANDRO DEL BARBIERE.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - Impronta vasariana tanto nell'opera fiammingheggiante dello Studiolo suddetto quanto nella "Flagellazione" di Santa Croce, con figure più robuste e michelangiolesche. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVANNI STRADANO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA a Palazzo Vecchio, sorretta dal Vasari, è discreta; non sorretta, divien debole. Meglio, quando lascia corso alla sua natura nordica, e spiega il suo gusto per il grottesco. - CATALOGO DELLE OPERE.

DOMENICO BUTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA nello Studiolo mostra un'eco di tradizione michelangiolesca bronziniana. - CATALOGO DELLE OPERE.

NICOLÒ BETTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA nello Studiolo manifesta un fedele vasariano. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIOVANNI FEDINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA nello Studiolo oscurissima poco lascia intravvedere della sua maniera. - CATALOGO DELLE OPERE.

BARTOLOMEO TRABALLESI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA nello Studiolo, la " Storia di Danae ", è notevole per la vastità del paese. - CATALOGO DELLE OPERE.

VITTORIO CASINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA nello Studiolo richiama il Macchietti. - CATALOGO DELLE OPERE.

DURANTE ALBERTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - Cenno sulla " Adorazione de' Pastori " da lui condotta per la Chiesa Nuova. - CATALOGO DELLE OPERE.

LORENZO SABATINI DA BOLOGNA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - Di alcune sue pitture a Bologna e a Roma. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIULIO MAZZONI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA nella cappella Teodoli a S. Maria del Popolo e nel Palazzo Spada a Roma. - CATALOGO DELLE OPERE.

JACOPO ZUCCHI.

1541-42 circa — Nasce a Firenze da un Piero Zucchi. Il VASARI infatti, scrivendo poco prima del 1568, lo dice «di venticinque o ventisei anni» (VASARI, *Opere*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-82, VII, pag. 618 e n. 1; BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori*, ecc., 1642, pag. 45).

È allievo del Vasari (VASARI-MILANESI, op. cit., VII, pagina 99 n. 4).

1562, 6 gennaio — Il VASARI, scrivendo da Empoli a don Vincenzo Borghini, dice di aver lasciato Jacopo a Pisa, dove erano stati insieme, a disegnare «molte.... cose, che son necessarie

a que signori medici » (FREY, *Das literarische Nachlass Giorgio Vasari's*, Monaco, 1923, pag. 651, lettera CCCLVIII).

1563-65, circa — Aiuta il Vasari, con lo Stradano e col Naldini, a dipingere il soffitto del Salone dei '500 in Palazzo Vecchio, e ad altre opere in questo luogo (VASARI-MILANESI, op. cit., VII, pag. 99 e 618).

1564, 23 marzo — Alla sua entrata nell'Accademia del Disegno, si ha da parte di alcuni accademici una protesta presso il granduca perchè lo Zucchi non raggiungeva « l'età degl' anni determinati nel chapitolo ». Il duca rispose assai risentito che quello non era « modo d'oprar, ma di seminar scandali » e respinse la protesta (CAVALLUCCI, *Notizie, ecc. dell'Accademia... del Disegno*, Firenze, 1873, pag. 45, doc. I). Dell'Accademia, Jacopo fu camarlingo nel 1566, e console in varie occasioni tra il 1581 e il 1586 (COLNAGHI, *A dictionary of Flor. painters*, Londra, 1928, pag. 286).

1564 — Lavora nell'apparato per le esequie di Michelangiolo (VASARI-MILANESI, cit., VII, pag. 309).

1565, 5 aprile — Vincenzo Borghini, scrivendo al duca a proposito della ripartizione dei lavori per l'apparato nelle nozze di Francesco I, nomina lo Zucchi tra gli aiuti del Vasari che potrebbero parteciparvi (BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere, ecc.*, I [1822], pag. 194).

Sappiamo dal MELLINI (*Descrizione dell'Apparato*, in VASARI, ed. cit., VIII, pag. 620), e dal VASARI stesso (Ibid., VII, pag. 618) che vi partecipò.

1566, 14 aprile — Da una lettera del Vasari al Borghini, sappiamo che lo Zucchi ha lavorato con lui nei quadri per il Refettorio di S. Pietro in Perugia (KALLAB, *Vasaristudien*, 1908, pag. 174).

1567 — Chiamato il Vasari a Roma, sotto Pio V, lo Zucchi lo accompagna, e prende parte alla decorazione di tre Cappelle in Vaticano (KALLAB, op. cit., pag. 128).

1569, fine — A Firenze, un « Jacopino », verosimilmente lo Zucchi, collabora col Vasari alla *Madonna del Rosario* in S. Maria Novella (*Le Ricordanze di G. Vasari* a cura di A. DEL VITA, Arezzo, 1929).

1572, circa — Va a Roma, una seconda volta, nel pontificato di Gregorio XIII, ed ha a protettore il card. Ferdinando de' Medici, che lo tiene presso di sè e gli fa dipingere molte cose, tra cui, in uno studiolo del suo palazzo, la *Pesca dei Coralli* oggi nella Galleria Borghese (BAGLIONE, op. cit., pag. 45).

1581 — Un « Jacopo fiorentino », probabilmente lo Zucchi, è ricordato tra quelli che dettero, con lo Zuccari, nuova costituzione all'Accademia di S. Luca (MISSIRINI, *Memorie, ecc. della romana accademia di S. Luca*, Roma, 1823, pag. 26).

1589 — Data dell'*Amore e Psiche* nella Galleria Borghese.

1589 o 1590 — Muore. La data si circoscrive tra quella del quadro citato, e il 1590, anno di morte di Sisto V, sotto il cui pontificato il BAGLIONE (op. cit., pag. 45) fa morire lo Zucchi. [1]

* * *

Jacopo Zucchi, scolaro e aiuto del Vasari nei suoi giovani anni, esordì dipingendo nel salone dei Cinquecento a Firenze, e nelle tre Cappelle della Torre Pia al Vaticano, dedicate a Santo Stefano, a San Pietro Martire, a San Michele. Tra le prime opere fatte, non in collaborazione del Vasari, sono il grande affresco della tribuna della chiesa di Santo Spirito in Sassia; e la *Messa di San Gregorio* nell'oratorio della Santissima Trinità dei Pellegrini. Nella *Pentecoste* di Santo Spirito in Sassia (fig. 220) par che le

---

[1] Bibliografia su Jacopo Zucchi: G. VASARI, *Le Vite*, Firenze, 1568 (in *Opere*, a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-82); G. BAGLIONE, *Le Vite dei Pittori, ecc.*, Roma, 1642 (altra ed. Napoli, 1733; Indice a cura di C. GRADARA PESCI, Velletri, 1924); P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1704 (altre edd., Venezia, 1753, con note di G. GUARIENTI, e Firenze, 1788); L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre edd., Firenze, 1834, Venezia, 1837-39); G. BOTTARI e S. TICOZZI, *Raccolta di lettere*, ecc., Milano, 1822-25; M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca*, Roma, 1823; G. ROSINI, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1839-47 (IIª ed., Pisa, 1848-52); F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia, 1852; C. J. CAVALLUCCI, *Notizie ecc., dell'Accademia... del Disegno*, Firenze, 1873; W. KALLAB, *Vasaristudien*, Vienna e Lipsia, 1908; H. VOSS, *Jacopo Zucchi. Ein vergessener Meister der Florent.-Röm. Spätrenaiss.*, in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, N. F. XXIV, 1912-13, pag. 151 (recensione, in *L'Arte*, XX, 1917, pagg. 301-302); E. STEINMANN, *Die Porträtdarstellungen des Michelangelo*, Lipsia, 1913; K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Monaco, 1923; C. GRADARA, *Le chiese minori di Roma*, Roma s. a. (1922); C. CECCHELLI, *Il Vaticano*, Milano-Roma s. a. (1927); D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; *Le Ricordanze di G. Vasari*, a cura di A. DEL VITA, Arezzo, 1929.

Fig. [illegible] — Roma, Santo Spirito in Sassia.
Jacopo Zucchi: La Pentecoste.
(Fot. Calderisi)

figure emergano da una grotta scura, nelle cui ombre svaniscono le più lontane, e la gran folla si stringe nello spazio e circonda la Vergine seduta in basso sopra una scalinata nell'atteggiamento prezioso, a occhi bassi, che lo Zucchi suol dare alle sue figure femminili. E secondo una convenzione manieristica, le grandi figure in primo piano, soprattutto quella vasariana a sinistra, soffocata dalle vestimenta abbondanti e grevi, fanno indietreggiare le altre nel fioco chiarore delle fiammelle.

Meglio che in quelle pitture, dove l'esempio del Vasari ha il sopravvento, lo Zucchi esprime sè stesso nella decorazione di Palazzo Firenze a Roma, rappresentando, in due stanze, l'*Allegoria degli Elementi* e quella delle *Stagioni* entro riquadri tra erme, cartelle, festoni, putti che tutto riempiono, sovraccaricano pesantemente.

La composizione principale è il *Caos*, un vecchio con il capo meduseo tra i nugoli, che spinge un genio della creazione a volo, forse l'*Aria*, mentre la terra feconda, circondata da bimbi, sprizza dalle mammelle il latte (fig. 221). I quattro elementi riassunti in questo riquadro sono poi particolarmente illustrati in altri; l'*Acqua*, ad esempio, è rappresentata da *Nettuno* sul carro tirato da ippocampi tra deità marine, tritoni, naiadi, fra le quali si scorgono tipi muliebri ispirati a modelli viventi, gli stessi delle dame romane del quadretto della *Pesca dei coralli*, ora nella Galleria Borghese. Nel mezzo del lato del riquadro, ove sorge un Tritone e il torso ignudo d'una naiade che presenta dei pesci, è la testa d'un'altra naiade che guarda, volta di tre quarti, allo spettatore, con occhi tondi e civettuoli, preziosetta dama d'un precoce settecento francese: essa ritorna nel quadro citato della *Pesca dei coralli*.

Nella decorazione della *Sala delle Stagioni* (fig. 222) lo Zucchi le ha disposte in quattro grandi medaglie, occupando gli spazi angolari con scene mitologiche unite ai segni dello zodiaco. Nel mezzo del soffitto, è il *Sole* sul carro tirato da cavalli alati circondato da una decorazione straricca che toglie alle figure giganti monumentalità e che, per i minuti particolari,

Fig. 221 — Roma, Palazzo Firenze. Jacopo Zucchi: *Sala degli Elementi*.
(Fot. Min. d. E. N.).

rivela come il gusto dell'artista propendesse verso le figure piccole. Entro cartelle sono figurette come intagliate in un cammeo, a contrasto coi mascheroni, con le volute a scoppio, coi grossi putti oppressi da festoni. Nelle medaglie con i simboli delle stagioni lo Zucchi non è stato complicato, esuberante come nelle altre allegorie. Pare che il gusto del pittore, com'era rivolto al piccolo, lo fosse anche alle forme semplici, che complicava secondo voleva il tempo, ingrossava, ingigantiva tra cumuli gonfi di cose.

La tendenza naturale alle forme minute, quali abbiamo visto a Palazzo Firenze, si rivela intera nel citato quadretto la *Pesca dei coralli* della Galleria Borghese a Roma (fig. 223), che fu impropriamente attribuito al Poelemburg, e nei tre piccoli quadri degli Uffizi rappresentanti le *Tre età del Mondo*, già supposti di Federico Zuccari. La *Pesca dei coralli* è ricordata dal Baglione come esistente nel Palazzo Mediceo al Pincio, « con molte donne ignude, ma piccole, tra le quali sono molti ritratti di varie dame romane di quei tempi, assai belle e degne come di vista, così di ammirazione ». Il ripetersi di quei cosìdetti ritratti a Palazzo Firenze e in altre pitture dello Zucchi può lasciar credere che i modelli del pittore sieno stati scambiati per dame romane, tanti sono realistici i tratti fisionomici delle figurine ignude. Sembra difficile credere che alcune dame romane si facessero ritrarre, per un cardinale di Santa madre Chiesa, per il cardinale Ferdinando de' Medici, spoglie d'ogni velo, proprio nel tempo in cui imperavano le severe leggi della Controriforma contro il nudo. Probabilmente il Baglione ripetè quanto scrisse nel « Riposo » il Borghini, a proposito della *Pesca dei coralli* del Vasari nello Studiolo di Francesco de' Medici a Palazzo Vecchio in Firenze, che vi figuravano « assai ritratti delle più belle e gentili donne fiorentine ». Jacopo Zucchi, che filava dietro alle cose minute, prese certo qualche pittore fiammingo ad esempio, forse Bartolomeo Sprangher, raggruppando in breve spazio tanta varietà di figure, umane e fantastiche, con la flora e la fauna marina, tutt'adornando di perle e di coralli.

Fig. 222 — Roma, Palazzo Firenze. Jacopo Zucchi: particolare della volta della *Sala delle Stagioni*.
(Fot. Min. d. E. N.).

Il quadro corrisponde con gli altri tre agli Uffizi, rappresentanti le *Tre età del Mondo* (figg. 224-226), già creduti di Federico

Fig. 223 — Roma, Galleria Borghese. Jacopo Zucchi: la *Pesca dei coralli*. (Fot. Anderson).

Zuccari, dove si ristampano gli stessi ignudi, e occhieggiano le stesse leziose figure muliebri, tra fiori e frutta, genietti e uccelli, su fondo scuro di montagne e d'alberi illuminati dalla luce

piovente dall'alto, dove son figure di silfidi con fiori e simboli. La luce si raccoglie intorno all'occhio di cielo o tra una conca

Fig. 224 — Firenze, Uffizi. Jacopo Zucchi: *L'età dell'argento.* (Fot. Brogi).

di nubi di bambagia, mentre giù nel basso s'addensan le ombre di grado in grado.

I medesimi tipi di figure umane ritornano nel gran salone di Palazzo Ruspoli (fig. 227), ove aumenta la ricchezza lussureg-

Fig. 225 — Firenze, Uffizi. Jacopo Zucchi: *L'età dell'oro.*
(Fot. Brogi).

giante di Palazzo Firenze; nelle pareti, s'aprono porte, come grandi nicchie rettangolari tutte adorne di grottesche; sulle

sovrapporte seggono statue di figure reali e allegoriche; tra le porte son busti in nicchie ovoidi, come entro un alto schienale

Fig. 226 — Firenze, Uffizi. Jacopo Zucchi: *L'età del ferro.* (Fot. Alinari).

a timpano curvo. Tutte le linee si spezzano, formano cunei, girano come padiglione d'orecchio; tutto s'incurva, s'aggira a

conchiglia, a spira, nelle cartelle, nelle volute. Nel mezzo della volta sono rappresentazioni divise da festoni, con le *Divinità dell'Olimpo*: *Giove*, *Marte*, *Venere*, *Mercurio*, tra un gran corteo di figure allegoriche e un cumulo di simboli.

Nell'incurvarsi della volta, da quegli ampli riquadri, si svolgono le rappresentazioni della genesi degli *Dei dell'Olimpo*: *Cronos*, *Urano*, *Plutone*, *Vesta*, *Bacco*, *Atlante*, *Ercole*, *Diana*, *Pan*, *Maia*, *Minerva*, *Giunone*, *Nettuno*, *Oceano*. Le figure s'intrecciano a figure, a simboli, ad animali, a piante e frutta, compongono enormi trofei, sotto festoni di stelle, di oggetti insieme legati, di fioroni (figg. 228-229), e i trofei son divisi da archivolti, su cui figure allegoriche tengono medaglioni coi simboli zodiacali. Negli archivolti, volano geni, e, nelle lunette su cui s'impostano, son guerrieri e guerrieri. Dovunque è un rigurgitare, un ammassarsi, un esorbitare di figure e di cose, rigonfie di color verde, rosso, arancione; un rumore rombante sul salone. Può notarsi che il carattere michelangiolesco, così superficiale nella decorazione di palazzo Firenze, qui s'accentua specie nelle figure virili, per una più robusta ricerca anatomica, per l'inturgidirsi e rafforzarsi delle muscolature. Ma il pittore in tutto quell'apparato, anche talora ricordando Michelangelo e Raffaello, li ricorda fuggevolmente, come può fare chi appresti trionfi di carnovale, e con cartapesta e stucco, su impalcature di assicelle, voglia dare un'idea di marmi e di cose rare, profondendo « alla brava » tutte le cose raccolte nella sua bottega, e formandone cumuli sbalorditivi. In ogni modo questo pittore-apparatore supera il Vasari, di cui fu discepolo e aiuto. È un festaiolo più studioso e più abile. Più s'allontana dal maestro, più si move e s'aggroviglia.

Nell'*Amore e Psiche* della Galleria Borghese (fig. 230), Jacopo Zucchi colorì il suo testamento artistico, l'anno 1589, forse ultimo di sua vita. Psiche, alla luce d'una lucerna, stringendo il pugnale per uccidere il mostro che le sorelle le avevano descritto come l'incognito sposo, illumina il volto di Amore dormiente. Rosea, d'un rosa di belletto, Psiche, ornata di perle a catena, sullo sfondo rosso scuro del drappeggio, si avvicina lieve inespressiva ad Amore,

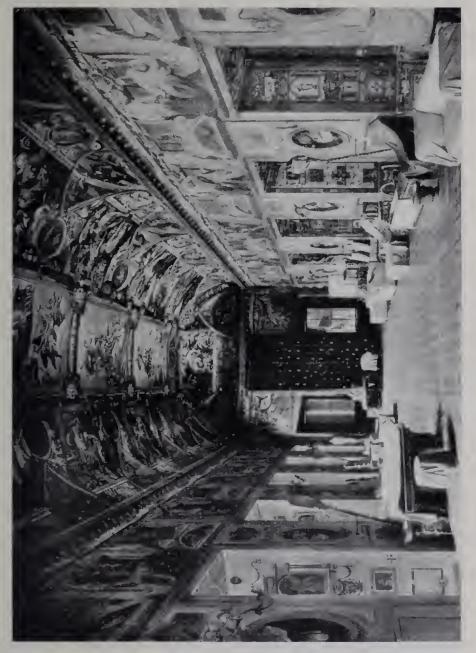



Fig. 227 — Roma, Palazzo Ruspoli. Jacopo Zucchi: Gran Salone del palazzo.
(Archivio fotografico nazionale).

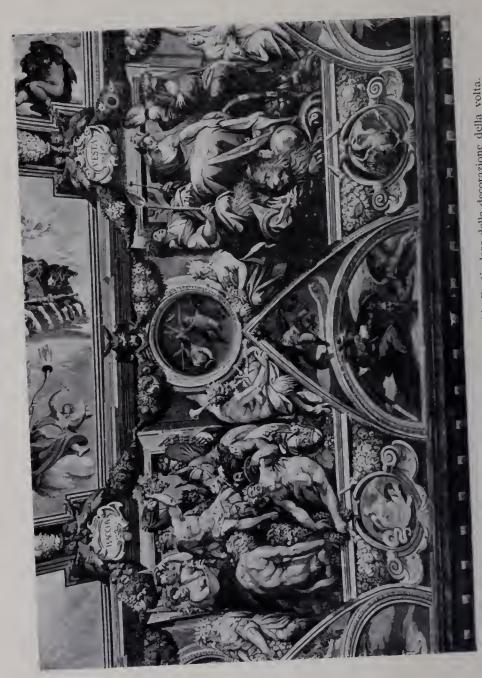



Fig. 228 — Roma, Palazzo Ruspoli. Jacopo Zucchi: Particolare della decorazione della volta. (Archivio fotografico nazionale).

Fig. 229 — Roma, Palazzo Ruspoli. Jacopo Zucchi: Particolare della decorazione della volta.
(Fot. Istituto L.V.C.E.).

che sta tutto assonnato per alzarsi sul giaciglio sparso di fiori, mentre altri fiori spuntano a ricoprirne la graziosa figura d'adolescente. Cupo è lo sfondo, luminose sono le figure; il corpo di

Fig. 230 — Roma, Galleria Borghese. Jacopo Zucchi: *Amore e Psiche.* (Fot. Anderson).

Psiche, dal largo bacino che gli toglie snellezza, è simile agli altri delle donne nella *Pesca dei coralli*; il suo movimento alla michelangiolesca è quello consueto di torsione; i particolari sono

eseguiti con un'accuratezza preziosa: così i fiori, così l'arco e la faretra d'Amore, così il vaso fiorito, così la testata del letto. Questo quadro, come l'altro delle *Tre Grazie* nella Galleria Czernin

Fig. 231 — Vienna, Galleria Czernin. Jacopo Zucchi: le *Tre Grazie*. (Fot. Wolfrum).

a Vienna (fig. 231), ci dice che Jacopo Zucchi manierista aveva qualità superiori a quelle che, per il vizio dei tempi, andò dimostrando. Si sollevò dalle forme del Vasari per dare ad esse un

FRANCESCO MORANDINI
detto il POPPI.

1544, circa — Nasce a Poppi da ser Stefano di ser Francesco Morandini, notaio. Indica, all'incirca, quest'anno il BORGHINI (*Il Riposo*, ed. senese, 1767, III, 233), che lo dice di trentanove anni, scrivendo poco prima del 1584 (cfr. anche VASARI, *Opere*, con note di G. MILANESI, Firenze, 1878-85, VII, 611, n. 1).

— Della sua adolescenza ci narra il BORGHINI (op. cit. e ed., III, 225-27), dicendo che Piero Vasari, viste certe copie di stampe eseguite da Francesco giovinetto, lo fece mandare a Firenze tenendolo a studiare col fratello Giorgio.

Chiamato dal padre a Pietrasanta, e tornato poi in Casentino, fu infine ricondotto a Firenze da un certo Felice della Campana, e di nuovo lavorò col Vasari. In seguito a disaccordi con Felice cercò di separarsi da Giorgio, ma questi, saputa la cagione, lo trattenne e lo accomodò presso don Vincenzo Borghini, padre degli Innocenti, che lo protesse e gli dette modo di studiare. Il Poppi lavorò a lungo col Vasari, prima di ritirarsi a lavorare da solo.

1565, 17 giugno — In una lettera a Vincenzo Borghini, il Vasari dice che il Poppi lavorerà a certi affreschi in occasione dell'apparato per le nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria (VASARI, ed. cit., VIII, 392). Che egli abbia avuto parte in questo apparato è poi confermato dal VASARI stesso (Ibid. VII, 611).

1566, 20 settembre — In lettera a Vincenzo Borghini, da Firenze, il Vasari dice di aver promesso al principe Francesco un quadro del Poppi, che ricorda con parole d'affetto. Dice anche che il Poppi ha inciso su legno un suo autoritratto (GAYE, *Carteggio inedito*, 1839-40, IV, pag. 227, n. CCII).

1567 — Francesco (« sta nei Nocenti », quindi ancora presso il Borghini) è scelto dall'Accademia per dipingere una tela nella Solennità di S. Luca, ma rifiuta (COLNAGHI, *A dictionary*

of Flor. Painters, 1928, pag. 186). Sembra quindi che già sia entrato nell'Accademia del Disegno, e come accademico ne parla infatti il VASARI nel 1568 circa (op. e ed. cit., VII, 611).

1570-73 — Dipinge nello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio.

1571 — Si trova nell'Accademia un *S. Ambrogio* dipinto dal Poppi (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1574, 18 aprile — Entra nell'Accademia del Disegno (Ibid., pag. 185).

1574, 19 dicembre — Con una lettera dà notizia a Vincenzo Borghini, che si trova in Pian di Mugnone, di certe ricerche per lui fatte sulle sepolture di S. Giovanni e S. Maria Novella (GHERARDI, *Cinque lettere di Francesco Morandini*, ecc., 1869, pagg. 9-11).

1575, 12 novembre — Francesco scrive dal suo paese nativo al Borghini, a Firenze, e, usandogli epiteti di gratitudine e d'affetto, gli dà notizia di ricerche per lui condotte sulle armi gentilizie nel Casentino; gli trascrive, anzi, una iscrizione nel Convento di S. Francesco sotto Poppi.

Circa la sua operosità scrive: « io ho messo innanzi un baldacchino alla Comunità, ho quasi finito la tavola a' Frati [di Camaldoli, presso i quali egli lavora] e ho mesticato una tavola per una Compagnia, e ho fatto la scritta con un altro qui della terra d'una altra che va in Badia, il prezzo medesimo dell'altra, cioè scudi 70. E ho disegnato un quadro d'un Rosario. Ecci ancora uno altro che ne vuol fare una altra. E i Frati dicono volere altro.... » (GHERARDI, op. cit., pagg. 11-12). Dalle opere qui ricordate ci restano quelle nella Badia di S. Fedele a Poppi (cfr. Catalogo delle opere).

1576, 15 gennaio — Sempre da Poppi, Francesco scrive al Borghini, a Firenze, e dice di aver compiuta una tavola per l'Eremo di Camaldoli, e di aver avuta la commissione per un'altra. Queste opere forse perirono nell'incendio della chiesa dell'Eremo, nel 1693.

Soggiunge ancora: « ho... presso alla fine un quadretto, che l'esser restato sarà cagione che io lo finisca, e sadisfaccia a una

Compagnia qui del Castello; e finisca ancora certi altri drappelloni. E intanto metterò in ordine un'altra tavola per qui, che è grande come l'altra braccia 5. E di tutte a dua n'ho fatto la scritta di scudi 70 l'una, tempo a finirle 3 anni. Ecci ancora molte altre cose imbastite ». Dice inoltre di aver pensato all'avvenire di due sue sorelle, e di avere destinato il guadagno delle tavole casentinesi ad una sua cugina povera e senz'altri parenti. Si desume da ciò che la famiglia del Poppi doveva esser rimasta in Casentino (GHERARDI, op. cit., pagg. 14-16). Non si sa con precisione con quale delle opere di Francesco ora a Poppi siano da identificare quelle ricordate.

1576, 26 marzo — Francesco scrive di nuovo al Borghini, a Firenze: « Io fo l'altra tavoletta per li Frati, e attendo a disegnar quelle dua per qui.... » (Ibid., pagg. 17-18).

1577, 4 febbraio — Francesco, tornato a Firenze, scrive al Borghini che ne è assente, dicendo di aver disegnato per lui stemmi al Carmine e a S. Felicita, e di non aver, invece, potuto estendere le ricerche alla loggia presso S. Maria Lopramo, perchè vi stava lavorando Valerio Cioli. Parla di altra commissione di lavoro non specificata (Ibid., pagg. 18-20).

1577 — Dipinge nell'apparato per il battesimo di don Filippo Medici figlio di Francesco I (COLNAGHI, op. cit., pag. 185).

1585 — Data della *Resurrezione del figlio della Vedova* in S. Niccolò, a Firenze.

1586, 29 luglio — Pagamento dei ritratti di Pier Francesco di Lorenzo Medici e del card. Ippolito, consegnati il 2 maggio (POGGI, *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 321).

1589 — Con G. B. Isabelli stima un dipinto dell'Empoli per Luca Sobesi (COLNAGHI, op. cit., pag. 186).

1592 — È scelto, con Jacopo Ligozzi e Santi di Tito, per dipingere il soffitto dell'atrio dell'Accademia (Ibid.).

1594 — Si sa da documenti dell'Accademia che è assente da Firenze (Ibid., pag. 185).

1596 — Dipinto per la compagnia di S. Monaca a Cortona, oggi perduto. Ci fu una disputa per il prezzo, e il dipinto fu stimato da Francesco Mati e dal Passignano per 175 fiorini (Ibid., pag. 186).

1597, 3 aprile — Malato, in casa propria, a Firenze, in Via del Campaccio, fa testamento lasciando erede universale ser Bastiano di G. B. Morandini, suo cugino, prete della diocesi d'Arezzo. Altri lasciti istituisce alle sue sorelle, Margherita e Dianora, monache nel convento dell'Annunziata a Poppi.

A un suo scolaro, Curzio degl'Innocenti, di Firenze, allevato a Garliano in Casentino, assegna l'usufrutto di un quartiere di una sua casa in Via S. Gallo, e tutti gli strumenti dell'arte e le masserizie di bottega.

Vuol esser sepolto nella Cappella dei pittori all'Annunziata (GHERARDI, op. cit., pagg. 7-8).

1597, 8 aprile — Muore, e il giorno seguente è sepolto, secondo la sua volontà, all'Annunziata (VASARI, op. e ed. cit., VII, 611, n. 1; COLNAGHI, op. cit., pag. 186). Nel 1598, Bastiano Morandini, suo erede, domanda pagamenti di ritratti eseguiti dal Poppi (Ibid.). [1]

* * *

Il pittore è molto variabile, sebbene capace di effetti gradevoli. Nello Studiolo di Francesco I de' Medici, in un ovato, ov'è rappresentato *Alessandro che dona Campaspe ad Apelle* (fig. 232), evidente è il rapporto col Parmigianino, con la sua eleganza, la

---

[1] Bibliografia su Francesco Morandini detto il Poppi G. VASARI, *Le Vite*, Firenze, 1568 (ed. con note di G. MILANESI, Firenze, 1878-82; ed. tedesca, vol. VI, a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1678; F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno, ecc.*, Firenze, 1681-1687 (ed. a cura di F. RANALLI, Firenze, 1845-47); G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-62; *L'Etruria pittrice*, Firenze, 1791; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre ed., Firenze, 1834, Venezia, 1837-39); F. TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, Pistoia, 1821; G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1839-40; G. ROSINI, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1839-47 (II ed. Pisa, 1848-52); A. GHERARDI, *Cinque lettere di Francesco Morandini.... a Vincenzio Borghini*, Firenze, 1869; L. BARGIACCHI, *Tempio e opera della Madonna dell'Umiltà di Pistoia*, Pistoia, 1890; F. BROGI, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Siena, 1897; G. BROGI, *In val di Nievole*, Firenze, 1901; C. BENI, *Guida illustrata del Casentino*, II ed. Firenze, 1908; G. POGGI, *Di alcuni ritratti dei Medici*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 321; H. VOSS, *Italienische Gemälde des XVI u. XVII Jahrb. in der Galerie, etc.*, zu *Wien*, in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, N. F. XXIII, 1912, pag. 46; P. BAUTIER, *Le opere d'arte italiana nella Francia invasa*, in *Rassegna d'Arte*, XIX, 1919, pag. 160, H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; G. POGGI, *Toscana (Itinerari automobilistici d'Italia)*, Firenze, 1924; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928.

Fig. 232 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo.
Francesco Morandini, detto il Poppi: *Alessandro Magno dona Campaspe ad Apelle.*
(Fot. della R. Sovrintendenza d'Arte a Firenze).

lunghezza delle sue figure, quel suo pseudo pittoricismo che giuoca sulle superfici di una forma classicamente costruita. Soltanto c'è qualcosa di meno semplice; ci son più arzigogoli, e questi vengon forse dall'educazione vasariana. Nello stesso Studiolo,

Fig. 233 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I. Francesco Morandini: la *Fonderia*.

nel rettangolo, ov'è rappresentata *Una fonderia* (fig. 233), i caratteri derivati dal Parmigianino non si notano quasi più. Essi si avvicinano a quelli del suo rivale Naldini: fortemente chiaroscurata è la forma, l'effetto plastico intenso. Vi sono an-

Fig. 234 — Firenze, S. Marco.
Francesco Morandini: la *Guarigione del paralitico.*
(Fot. Alinari).

che ricordi della forma giovanile del Pontormo, nella figura del fanciullo, ad esempio, che avanza tendendo un braccio e nella figuretta femminile veduta di dorso. Della primitiva educazione vasariana posson vedersi tracce nelle figure di primo piano, per la loro gonfiezza e il barocchismo, oltre che per le pose teatrali. Le forme staccano soltanto per brevi luci da un fondo grigio molto oscuro, così che il colore è quasi completamente assorbito dall'ombra. Tutta la composizione è ricca di figure sparse, ed è quindi dominata da intenzioni di vastità, di profondità spaziali.

Più chiari, più definiti, sono i rapporti col Vasari nella *Guarigione del paralitico* (fig. 234), in S. Marco, con disegno largo, e notevole senso di linea, e con note ricorrenti di azzurro e di rosso chiaro; ma la composizione è densissima, quasi tutta sullo stesso piano, e animata solo a un movimento accademico e decorativo. Più che le opere dello Studiolo, risente del Vasari, non senza però che vi appaiano i ricordi del Pontormo e una certa affinità col Naldini. [1]

---

[1] Catalogo delle opere.

Altopascio (Compagnia, Sacrestia): *Natività della Vergine*.

Bibbiena. Chiesa del convento di S. Andrea: *L'Annunciazione* (attrib.).

Castelfiorentino. Chiesa di S. Francesco: *Crocifissione* ([illegible]).

— Chiesa del Gesù: *L'ultima Cena* ([illegible]).

Colle Val d'Elsa. Duomo: *Natività di Cristo*.

Cortona (dintorni). S. Agostino: *Madonna in gloria e Santi*.

Firenze. Chiesa di S. Marco, Cappella Salviati: *Guarigione del [illegible]*.

— Chiesa di S. Michele Visdomini: *L'Immacolata Concezione*.

— — *La Resurrezione*.

— — *La Vergine con S. Bernardo e Santi*.

— Chiesa di S. Niccolò: *Sposalizio della Vergine*.

— — *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* (1585).

— Chiesa di S. Salvi: *Cristo in Croce e Santi*.

— Cenacolo di S. Salvi (già Gall. dell'Accademia [illegible]): *Crocifissione* (dal convento della Crocetta).

— Galleria Corsini ([illegible]): *Madonna e Santi*.

— Galleria degli Uffizi ([illegible]): *Le tre Grazie*.

— Museo Mediceo: *Ritratto di Pier Francesco di Lorenzo de' Medici*.

— Ospedale degli Innocenti: *[illegible] con i Santi Francesco e Nicola da Bari*.

— Palazzo Vecchio (Studiolo): Affreschi del soffitto (*Putti e grottesche. Gli Elementi Primitivi e la Natura*).

— — *La F[illegible]*.

— — *Alessandro Magno dona Campaspe ad Apelle*.

[illegible] (Casentino, prov. d'Arezzo). Ex Convento dei Cappuccini: *Madonna, S. Lorenzo e S. Francesco*.

La Fère. Museo: *Pietà* (*Rassegna d'Arte* 1909, pag. [illegible]).

Pistoia. Chiesa di S. Francesco. *Purificazione.*

— Chiesa di S. Maria delle Grazie: Il *Redentore con la Vergine, S. Jacopo e altri Santi* (TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, 1821, pag. 82).

— Chiesa della Madonna dell'Umiltà: *Assunzione* (altare Rospigliosi, ibid., pag. 93-94).

Poppi (Casentino, prov. d'Arezzo), Badia di S. Fedele: *Martirio di S. Giovanni.*

— — *Madonna e Bambino* (COLNAGHI, *Dictionary of Flor. Paint.*, 1928, pag. 186).

— Chiesa della SS. Annunziata, delle Agostiniane: *Annunciazione.*

— — Due quadri, con un *Papa* e un *Vescovo* (GHERARDI, *Cinque lettere*, ecc., 1899, pagina 22).

— Chiesa della Prepositura o di S. Marco: *Pentecoste.*

— — *Deposizione.*

Prato (Toscana), Chiesa di S. Domenico: *Crocifisso tra Santi.*

— — Galleria Comunale: *Tobiolo e l'Arcangelo.*

S. Miniato al Tedesco, Chiesa di S. Jacopo detta di S. Domenico: *Deposizione e Santi*

Vienna, Accademia: La *Carità.*

— Kunsthistorisches Hofmuseum: *Martirio di S. Pietro martire* (attr. dal Voss a J. Zucchi, in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, N. F. XXIV, 1912-13).

— — *Cacciata dei Profanatori dal Tempio* (abbozzo, Voss, *Die Malerei der Spätrenaiss.*, 1920, pag. 313).

STEFANO PIERI.

1542 — Nasce a Firenze da Piero di Lazzaro Pieri Rossi, di famiglia originaria di Parma (VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, 1878-81, VII, pag. 610).

— È scolaro del Bronzino (Ibid.).

1564 — Partecipa all'apparato per le esequie di Michelangelo, con un quadro figurante *Michelangelo e Cosimo I*, che il Pieri ricompra in seguito dall'Accademia (Ibid. e COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters*, 1928, pag. 209).

1564 — Entra nell'Accademia del Disegno, nella quale, poi, è console nel 1578 e 1581 (COLNAGHI, *Id.*).

1565 — Lavora nell'apparato per le nozze di Francesco I (VASARI, op. cit. e loc.).

1566 — È collaboratore di Andrea del Minga nel dipingere l'*Orazione nell'Orto* in S. Croce (BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, ed. fiorentina 1767-1774, pag. 146; BAGLIONE, *Le Vite*, 1642, pag. 89).

1571 — Da una lettera scritta da Giovanni Fedini e sottoscritta dai consoli, risulta che Stefano desidera andare in Spagna. Gli si domanda, prima della partenza, di pagare due ducati, prezzo di una tela dovuta all'Accademia. Non si sa, per altro, se il progetto di viaggio fu attuato (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1572, luglio — È a Firenze (COLNAGHI, *Id.*, pag. 209-210); insieme col Vasari dipinge la Cupola di S. Maria del Fiore, e continua poi a dipingervi sotto lo Zuccari (BAGLIONE, op. cit., pag. 89).

1576, 22 maggio — Dichiara di aver a pigione una casa in Borgo Pinti, sull'angolo di Via del Mandorlo (PINI e MILANESI, *La scrittura di artisti italiani*, 1876, tav. 258).

1576 — È alla corte di Guglielmo duca di Baviera, e vi eseguisce specialmente ritratti (VASARI-MILANESI, op. e loc. cit.).

1578 — È tornato a Firenze, essendo console nell'Accademia (COLNAGHI, op. cit., pag. 210).

1584 — Stima un affresco nell'«Orto» di Carlo Fortunati (Ibid.).

1585 — Data del *Sacrificio d'Isacco* già agli Uffizi (LANZI, *Storia pittorica, ecc.*, ed. 1837-39, II, 104), ora nei depositi, presso la Galleria dell'Accademia.

1587 — Data della *Pietà* già agli Uffizi.

1589 — Lavora, nell'apparato per le nozze di Cristina di Lorena, una *storia* posta sulla facciata del Duomo (PINI e MILANESI, op. cit., pag. 258).

1595 — Domanda il pagamento di un quadro a un certo Angelo Cerricci (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

Fra 1595 e 1605 — Va a Roma, sotto Clemente VIII (1592-1605), e si pone ai servigi del card. Alessandro de' Medici, poi Papa Leone XI (BAGLIONE, op. cit., pagg. 89-90).

1603, maggio — È a Firenze, e sporge querela contro Costantino de' Servi (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1607 — Cita in giudizio Vincenzo di Ruberto Maineri per il pagamento di un quadro con l'*Incoronazione della Vergine* dipinto per la Cappella Maineri a Sesto, e di una *Annunziata* copiata per la chiesa dei Servi. Dal luogotenente e dai consoli si ordina che queste opere siano stimate (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1608 — Giovanni di Matteo Benucci, pittore, chiede a Stefano, per mezzo dell'Accademia, 37 lire (Ibid.).

1629, 13 gennaio — Muore a Firenze ad ottantasette anni, ed è sepolto in Ognissanti (VASARI-MILANESI, op. e loc. cit.; BAGLIONE, op. cit., pag. 90). [1]

---

[1] Bibliografia su Stefano Pieri G. VASARI, *Le Vite*, 1568, ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-81, VII, pag. 610; G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642 (Indice di C. GRADARA PESCI, Velletri, 1924); F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728; *Roma antica e moderna*, Roma, 1750; F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture, ecc.*, Roma, 1763; *L'Etruria pittrice*, Firenze,

* * *

Stefano Pieri si move nella corrente del Bronzino, e non si mostra lontano dalla soluzione che delle forme bronzinesche dette Alessandro Allori. Ciò si vede ad esempio nel *Sacrificio d'Isacco* (fig. 235) all'Accademia di Firenze, negli oscuramenti del colore e nelle tenebrosità, che però lasciano al disegno una pesantezza d'origine michelangiolesca. L'insieme della composizione è freddo e mal costruito; il colore non ha alcuna risonanza. [1]

1791; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre ediz., Firenze, 1834, Venezia, 1837-39); G. ROSINI, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1839-47 (IV, ed. Pisa, 1848-52); C. PINI e G. MILANESI, *La scrittura di artisti italiani*, Firenze, 1876; H. GEISENHEIMER, *Eine Erinnerung an die Trauerfeier für Michelangelo*, in *Mittheil. der Kunsthist. Inst. in Florenz*, I, 1908, pag. 25; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters*, Londra, 1928; MAC COMB, *Agnolo Bronzino. His Life and Works*, Cambridge (Massachusetts), 1928.

[1] Catalogo delle opere

Firenze, Duomo. Collaborazione ai dipinti della cupola.
— Galleria dell'Accademia. 2135. *Sacrificio d'Isacco*.
Roma, Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini. Affreschi con *Storie di S. Girolamo* (volta della III Cappella a destra. BAGLIONE, *Le vite*, 1642, pag. 90).
— Chiesa di S. Prassede: *Annunciazione, Apostoli e putti* (sulla porta della navata maggiore, nella facciata interna).

Fig. 235 — Firenze, Galleria dell'Accademia.
Stefano Pieri: *Sacrificio d'Isacco.*
(Fototeca Italiana di Firenze).

CRISTOFANO DELL'ALTISSIMO.

— Ignota la data di nascita di Cristofano di Papi, detto dell'Altissimo (COLNAGHI, *A dictionary of Flor. Painters*, 1928, pag. 11).

— Studia col Pontormo e poi col Bronzino (VASARI, *Opere*, ed. Milanesi, VII, 608; BALDINUCCI, *Notizie de' professori, ecc.*, ed. fior., 1767-74, X, 142).

1552, luglio — È da Cosimo I inviato a Como a copiare i ritratti di uomini illustri esistenti nel « Museo » di Paolo Giovio. Le copie da lui eseguite sono oggi a Firenze, nel « corridoio » della Galleria degli Uffizi (VASARI e BALDINUCCI, opp. e locc. cit.).

1553 — Si hanno, in quest'anno, le seguenti notizie relative all'attività di Cristoforo a Como:

31 maggio — Scrive a Cosimo I dicendo di essere a Como da 11 mesi, e di aver avuto la commissione solo per ventiquattro ritratti: chiede l'indicazione del lavoro da continuare (GAYE, *Carteggio inedito*, 1839-40, II, 389, lett. 280).

21 giugno — Monsignor Giovio dice che Cristofano ha già pronta una cassa di ritratti che presto invierà al duca (Ibid.).

8 agosto — Cristoforo scrive a Cosimo I di avergli inviati in quel giorno ventiquattro ritratti. Il Giovio attesta il proseguire del lavoro del pittore (IBID., 390, lett. 281).

11 settembre — Cosimo I scrive di aver ricevuto i ventiquattro ritratti, e domanda una nota degli altri che sono nel Museo compresi quelli di preti « et altre persone letterate et virtuose » (Ibid., 390, lett. 282).

28 settembre — Da lettera al Paqui, segretario del duca, si sa che Cristofano ha inviata la nota richiesta (Ibid., 391, lett. 283).

1554, 7 luglio — L'artista annunzia a Cosimo I di avere pronti

altri ventisei ritratti. Aggiunge di aver perduto il padre, e di avere perciò a carico la madre vecchia e una sorella con due nipoti, e prega perciò il duca di aiutarlo (Ibid., 401, lett. 291; GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere*, ecc., 1844-45, I, pag. 46, lett. 13).

16 agosto — Ripete a Cosimo I la domanda d'aiuto, perchè «la sua povera madre et dua nipoti stanno per morirsi di fame» (GAYE, op. cit., II, 401, lett. 292).

26 settembre — Scrive al Paqui dicendo di inviare due casse di ritratti, e ringraziando dei denari ricevuti (Ibid., 402, lett. 293).

1556, 23 ottobre — Scrive al Paqui dicendo di avere due casse di ritratti pronte, e di attendere l'autorizzazione granducale per inviarli. Aggiunge di essere «a uno bisogno estremo, et poi che la febre ma' consumato in sino all'ossa, et veduto che io non mi volevo morire, sen'andó in malora».

Che il pittore già dall'aprile di quest'anno aveva pronti molti ritratti è attestato dal Giovio (Ibid., 412, lett. 298).

18 novembre — Cosimo I risponde a Cristofano dicendogli che invii i ritratti, e che già ha disposto perchè abbia del denaro (Ibid., 413, lett. 299).

Del soggiorno comasco dell'artista ci narra un episodio AGOSTINO LAMO, nei suoi *Discorsi* (1564, cfr. BALDINUCCI, op. cit. X, 143-144), relativo a un ritratto di Ippolito Gonzaga da lui eseguito a gara con Bernardino Campi. La vittoria fu del Campi, che ebbe in premio dalla duchessa entrambi i ritratti.

1562, novembre — È certo a Firenze, essendo camarlingo dell'accademia del Disegno (COLNAGHI, op. cit., pag. 11).

1564, 18 gennaio — Il Vasari scrive a m. Angelo Riffoli, depositario, perchè paghi dieci ritratti che Cristofano gli ha inviati, eseguiti per il duca (VASARI, *Opere*, ed. cit., VIII, 374).

1565, 5 aprile — Vincenzo Borghini propone Cristofano al duca per i lavori dell'apparato nelle nozze di Francesco I (BOTTARI e TICOZZI, *Raccolta di lettere*, 1822-25, I, 195).

1566 — Si sa che abita in Borgo Pinti (COLNAGHI, op. cit., pag. 12).

1567, 22 febbraio — Entra nell'Arte dei Medici e Speziali (Ibid., pag. 11).

1590, dicembre — Con Jacopo Ligozzi stima un'arma dipinta dall'Empoli per l'Accademia (Ibid., pag. 12).

1596, settembre — Lite con Donato Bandinelli per un ritratto e disegno del « quondam messer Francesco Ferrucci ». Viene portata di fronte al tribunale dell'Accademia (Ibid.).

1605, 21 settembre — Muore, ed è sepolto in San Pier Maggiore (VASARI-MILANESI, VII, 609). [1]

* * *

Il pittore ritrattista da strapazzo, nello stampare le sue immagini, traduce in forme larghe, trascurate e volgari, i suoi ricordi del Bronzino. In confronto con il modello, ogni elemento dei suoi dipinti è negativo, anche nel ritratto di *Odoardo VI* (fig. 236) è uno dei meno peggio. In esso, come negli altri, il fondo è scuro. Su questo fondo, la figura si pone con colori spenti, monotoni, in ogni senso freddi e insignificanti. Evidentemente il pittore non vuole se non riprodurre i tratti di una fisionomia, e anche questo fa alla meglio, con trascuratezza, con la fretta di portare a fine il suo noioso compito. Il ritratto di *Edoardo VI* ha faccia

---

[1] Bibliografia su Cristofano dell'Altissimo: G. VASARI, *Le Vite*, II ed., 1568 in: *Opere*, a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-81; trad. tedesca, vol. VI, in *Die Florentiner Maler des XVI Jahrb.*, a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; A. LAURO, *Discorso intorno alla scultura e pittura*, Cremona, 1584; F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, Firenze, 1681-1728; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre ediz., Firenze, 1834, Venezia, 1837-39, ecc.); G. BOTTARI e S. TICOZZI, *Raccolta di lettere*, Milano, 1822-25; G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1840; M. GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere*, Bologna, 1844-56; F. KENNER, *Die Portratsammlungen des Erzherz. Ferdinand von Tirol*, in *Jahrb. d. Kunsth. Samml des A. H. Kaiserhauses*, 1897. XVIII, pag. 135 e segg.; E. MUNTZ, *Le musée de portraits de Paul Jove*, Parigi, 1900; E. SCHAEFFER, voce in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, I, Lipsia, 1907, pag. 352; H. VOSS, *Die Malerei der Spatrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; A. MAC COMB, *Agnolo Bronzino. His Life and Works*, Cambridge (Stati Uniti) 1928; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928.

larga e rossastra, un berrettino nero con una piuma, veste gialla con colletto e ornati bianchi sotto una cappa di un rosso sbiadito e incerto, con bavero di pelliccia. [1]

Fig. 2[illegible] — Firenze. Galleria degli Uffizi. Coll. Gioviana.
Cristofano dell'Altissimo: Ritratto di *re Edoardo VI d'Inghilterra*
(Fototeca Italiana di Firenze).

---

[1] Catalogo delle opere

Firenze. R. Galleria Pitti 325. *Ritratto di una giovanetta [illegible] di casa R[illegible]*
— — 327. *Ritratto di Clarice Ridolfi Altoviti.*
— R. Galleria degli Uffizi corridoio. *Ritratti di uomini illustri* copiati da quelli della raccolta gioviana.
— Museo Mediceo. *Ritratto del duca Alessandro.*
— — *Ritratto di Giuliano duca di Nemours.*
— — *Ritratto di Giovanni dalle Bande Nere.*

ANDREA DEL MINGA.

— Ignoto l'anno di nascita, che può supporsi, per il complesso delle notizie seguenti, di poco posteriore al 1540. Suo padre fu Mariotto d'Andrea Cini (COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, 1928, pag. 74).

Imparò l'arte probabilmente, piuttosto che con Ridolfo Ghirlandaio (VASARI, *Le Vite*, 1568, ed. a cura di G. Milanesi, 1878-81, VII, 304), con Michele di Ridolfo, tra gli scolari del quale lo nomina Vincenzo Borghini nel 1565 (lettera a Cosimo I con la ripartizione dei lavori per l'apparato di nozze del duca Francesco, in BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere*, I, 1822, pag. 195).

1564 — Lavora nell'apparato per le esequie di Michelangelo (VASARI, op. e ed. cit., VII, 304; STEINMANN, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo*, 1913, pag. 72). Lo stesso anno entra nell'Accademia del Disegno (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1565 — Lavora nell'apparato per le nozze del duca Francesco (MELLINI, *Descrizione*, in VASARI, op. e ed. cit., VIII, 619; v. BORGHINI, lettera citata a Cosimo I).

1566 — Abita a Firenze, presso S. Biagio (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1567, 10 gennaio — Entra nell'Arte dei Medici e Speziali (Ibid.).

1570-73 — Ovato con *Deucalione e Pirra* nello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio (LENSI, *Palazzo Vecchio*, 1929, pag. 237).

1572, gennaio — È espulso dall'Accademia col fratello Francesco per avere quest'ultimo tenuto un pubblico impiego non compatibile con la dignità dell'Accademia stessa. Per altro, nei registri si trovano ricordi relativi ad opere di Andrea anche negli anni seguenti, prova che egli dovè restare sotto la giurisdizione dell'Accademia (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1578 — Una notizia del 15 febbraio, relativa a uno stanziamento di beni da parte di Girolamo de' Pazzi per l'officiatura del-

l'altare fatto erigere da suo padre in S. Croce, fa supporre già compiuto questo altare e l'*Orazione nell'Orto* di Andrea che si trova su di esso (MOISÈ, *Santa Croce di Firenze*, 1845, pag. 141).

1587 — Si sa che ha bottega in piazza S. Trinità (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1589 — Giovanni di Piero Sali, cavaliere di S. Maurizio, domanda che ad Andrea sia intimato di dipingere il ritratto di sua moglie (Ibid.).

1595 — Dipinge un *S. Giovanni* per Giovan Battista della Casa, e nello stesso anno un ritratto della moglie di Antonio del Caccia, ed opere per Vincenzo di Sforza Almeni. Di tutto ciò non resta niente (Ibid.).

1596 — Nei registri dell'Accademia, Andrea è notato debitore di 48 lire, che gli vengono in parte condonate, in parte, su garanzia di Alessandro di Bastiano da Diacceto, rese solvibili a rate mensili (Ibid.).

1596, 8 giugno — Muore, ed è sepolto in S. Maria Novella (VASARI, op. e ed. cit., VII, 613). [1]

* * *

Andrea del Minga, nel dipingere, per lo Studiolo di Francesco I, *Deucalione e Pirra* (fig. 237), fa che il paesaggio occupi una vasta parte della pittura, sebbene sia trattato in modo da mostrare che l'autore lo subordinava alle due figure principali e all'azione

---

[1] Bibliografia su Andrea del Minga: G. VASARI, *Le Vite*, II ed., 1568 (ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-81; trad. tedesca, vol. VI, *Die Florentiner Maler des XVI Jahrb.*, a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677; F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, Firenze, 1681-1728; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-62; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre ediz., Firenze, 1834, Venezia, 1837-39, ecc.); G. BOTTARI e G. TICOZZI, *Raccolta di lettere*, Milano, 1822-25; F. MOISÈ, *Santa Croce di Firenze*, Firenze, 1845; P. N. FERRI, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi*, Roma, 1890; E. STEINMANN, *Dei Portraitdarstellungen des Michelangelo*, Lipsia, 1913; A. G. GRAVES, *A century of Loan Exibitions*, II, Londra, 1913; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929; voce omonima in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, XXIV, Lipsia, 1930, pag. 576.

da esse plasticamente espressa. Ciò nonostante è palese l'interesse del pittore per questo paesaggio, dimostrato special-

Fig. 237 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo.
Andrea del Minga: *Deucalione e Pirra.*
(Fot. della R. Sovrintendenza all'Arte).

mente nella minutezza e nella quantità dei particolari. Esso è un ornamento posto intorno alle figure principali, tuttavia non manca di uno speciale carattere, anche se trattato senza valore

Fig. 238 — Firenze, Chiesa di S. Croce. Andrea del Minga: *Gesù nell'Orto*.
(Fot. Brogi).

coloristico, ma soltanto disegnato e tinto. La figura di Pirra ha l'eleganza di un Parmigianino un po' ingrossato, e i suoi panni cangiano dal rosso all'azzurro; la figura di Deucalione ha una posa più statuaria che pittorica, sebbene il chiaroscuro sia molto tenue. In tale tenuità chiaroscurale e in quella cromatica, si sente il gusto della « dolcezza » cinquecentesca e l'influsso del Vasari.

Sarebbe difficile riconoscere il pittore di *Deucalione e Pirra* nella pala d'altare in S. Croce (fig. 238), rappresentante *Gesù sul monte degli olivi*. Si diceva che la composizione fosse del Giambologna, e fosse stata eseguita da Andrea del Minga con l'aiuto di Stefano Pieri e di Giovanni Bonsi. Comunque, le forme per certo qui derivano dal Bronzino. Esse sono sentite con solidità, chiaroscurate e affusate; e in modo pure bronzinesco i colori vivaci delle vesti si staccano qualitativamente dal fondo di boscaglia oscura. La figura di Cristo ha la veste rossa e il manto azzurro di tonalità proprio bronzinesca. Le forme sono però straordinariamente allungate, con piccole teste e corpi muscolosi e forti; e in questo realmente si nota un avviamento verso il concetto formale della scultura del tempo. La composizione ha pure una scultoria semplicità. Il paesaggio è ampio e trattato con finezza. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Firenze, Chiesa di S. Croce: *Cristo sul monte degli Olivi.*

— Galleria Palatina: 367, *Creazione d'Eva.*

— — 378, *Cacciata dal Paradiso Terrestre* (entrambe queste opere su disegno del Bandinelli. VASARI, ed. MILANESI, VI, 188).

— Palazzo Vecchio, Studiolo: *Deucalione e Pirra* (ovato).

Leeds (Inghilterra), Proprietà C. B. Marlay (1868): 155, La *Fortuna* (GRAVES, *A century of Loan Exibitions*, 1913, II, 796).

ALESSANDRO DEL BARBIERE.

1543 — Nasce a Firenze da Vincenzo Fei, probabilmente barbiere. Si desume la data dal VASARI, che (1568) lo dice venticinquenne (*Le Vite*, ed. Milanesi, VII, 620, n. 1). Secondo il BORGHINI, invece (*Il Riposo*, ed. 1730, pag. 521) che lo vuole di quarantasei anni nel 1584, sembrerebbe nato qualche anno avanti. Più attendibile forse, il dato vasariano.

— È scolaro prima di Ridolfo Ghirlandaio, poi di Pier Francesco di Jacopo Toschi, infine è compagno, e in parte discepolo, di Maso da San Friano (VASARI, op. e loc. citati; BORGHINI, op. cit., pag. 518; BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, ed. fior. 1767-74, X, 180). Lavorò anche (cfr. le notizie seg.) col Vasari.

1564, 16 luglio — Entra nell'Accademia del Disegno, il che fa supporre abbia lavorato nelle esequie di Michelangelo (COLNAGHI, *A dictionary of Flor. Painters*, 1928, pag. 28).

1565, dicembre — Lavora col Vasari alla decorazione di Palazzo Vecchio in occasione delle nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria. Si sa che dipinse alcune vedute di città (MELLINI, *Descrizione dell'Apparato*, in VASARI-MILANESI, op. cit., VIII, 621, cfr. Ibid. anche VII, 620).

1566 — *Flagellazione* nella Cappella Corsi in S. Croce (BOMBE, in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, XI, 1915, pag. 349).

1569, 2 marzo — Entra nell'Arte dei Medici e Speziali (COLNAGHI, op. e loc. cit.).

1570-73, circa — Dipinti nello Studiolo di Palazzo Vecchio.

1571, 10 febbraio — È a Roma, e lavora col Vasari in Vaticano, dove oggi, però, non si conosce nessuna opera di lui (cfr. lettera del Vasari al principe Francesco, in *Opere*, ed. MILANESI, già cit., VIII, 457).

1578 — Data della tavola d'altare già nella chiesa di S. Girolamo delle Poverine, a Firenze, oggi perduta. (VASARI-MILANESI, op. cit., VII, 620, n. 1).

1586, 26 luglio — Pagamento del ritratto di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino (POGGI, *D'alcuni ritratti de' Medici*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pagg. 331-332).

1586 — Data della *Madonna del Rosario* nella chiesa di Vicchio di Mugello, probabilmente identificabile con l'opera ricordata dal BORGHINI (ed. cit., pag. 518).

1592, agosto — È Console dell'Accademia del Disegno (COLNAGHI, op. cit., pag. 98).

1592, 7 dicembre — Muore, e il giorno seguente è sepolto nella compagnia dello Scalzo (COLNAGHI, op. e loc. cit. Il MILANESI, nelle note al VASARI, VII, 620, dava invece la data 28 dicembre e, come luogo di sepoltura, l'Annunziata). [1]

* * *

Una delle pitture più vòlte verso il gusto fiammingo e più immaginose di particolari, nelle serie di quelle che adornano lo Studiolo di Francesco I a Palazzo Vecchio di Firenze, è l'*Oreficeria* di Alessandro del Barbiere (fig. 230). Vasto è l'ambiente, ridotta nel

---

[1] Bibliografia su Alessandro del Barbiere: G. VASARI, *Le Vite*, II ed., Firenze, 1568 (in: *Opere*, a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-81; trad. tedesca, vol. VI, in: *Die Florentiner Maler des XVI Jahrh.*, a cura di G. GRONAU, Strasburgo, 1906); R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584; F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677; F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, Firenze, 1681-1728; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze, 1754-62; I. CARLIERI, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Firenze, 1757; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-96 (altre ediz., Firenze, 1834, Venezia, 1837-39, ecc.); A. M. BANDINI, *Lettere fiesolane*, Siena, 1800; GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi*, Messina 1821; F. TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, Pistoia, 1821; F. MOISE, *Santa Croce di Firenze*, Firenze, 1845; C. J. CAVALLUCCI, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno*, Firenze, 1873, art. in *L'Illustratore fiorentino*, per l'anno 1881, Firenze, 1880, pagg. 113-15; L. BARGIACCHI, *La Madonna dell'Umiltà di Pistoia*, Pistoia, 1890; G. POGGI, *Di alcuni ritratti dei Medici*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pagg. 331-332; W. BOMBE, art. in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon*, XI, Lipsia, 1915, pag. 35[illegible]; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine Painters*, Londra, 1928; A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano Roma, 1929.

Fig. 239 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo.
Alessandro del Barbiere: l'*Oreficeria*.
(Fot. Alinari).

fondo l'architettura cinquecentesca, per lasciar più posto allo svolgimento della rappresentazione. Inoltre il fondo senza ombra, a differenza di un'abitudine comune in questo tempo, lascia più scoperti i particolari. Invece un certo risalto di piani è ottenuto con l'oscuramento di alcune parti anteriori, come dell'uomo barbuto, grasso e curioso, di gusto schiettamente fiammingo, che siede a sinistra nel primo piano.

I maestri di Alessandro del Barbiere furono Ridolfo Ghirlandaio, il Manzuoli, il Vasari: cioè maestri presso a poco di una stessa corrente, che induceva ad effetti larghi di pennellata. Tale ricerca pittorica, a Firenze, è parecchio pericolosa, perchè non schietta. Però nella piccola pittura dello Studiolo, di ben mediocre valore, il pittoricismo è adoperato soltanto per gioco; serve soltanto, con le sue luci picchiettanti, bianche, al rilievo d'un particolare: la luce serve bene a questo, non ad altro che a questo, non essendo punto costruttiva e ambientale. Anche quel che ci può essere, in questa pittura, di vasariano, di barocco, di ciò che il Vasari chiamava « capriccio », è sopportabile perchè non c'è la pesantezza e la serietà del Vasari.

Nella *Flagellazione* di Santa Croce (fig. 240), le figure sono molto lunghe, ma anche più robuste e michelangiolesche di quelle dello Studiolo. La slanciatissima architettura cinquecentesca s'accorda con le lunghe figure, senza tuttavia avere con esse organicità e chiarezza di rapporti compositivi. Le volte altissime e gli edifici lontani fanno un certo effetto: si sente che i pittori cinquecenteschi pensavano liricamente all'altezza e alla profondità prospettica.

La serietà del soggetto, l'importanza e grandezza della pittura, non permettono all'artista di creare gioiose fantasie. Anche le forme sono irrobustite, ma sempre da uno che ama gli abbondanti drappi sfaldati, i morbidi berrettoni, il « pittoresco » d'un costume; e tutto qui si mostra sul fondo oscurissimo, quasi nero. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Firenze, Annunziata, Cappella dei pittori: Chiaroscuri sopra le nicchie.
— S. Croce: *Flagellazione*.

Fig. 240 — Firenze, S. Croce. Alessandro del Barbiere: la *Flagellazione.* (Fot. Brogi).

Firenze Santa Croce: Affreschi sopra l'*Annunziata* di Donatello.

— S. Giovannino degli Scolopi: *Storie della vita di Gesù* (*Ultima Cena; Trasfigurazione; S. Giovanni Evangelista mostra S. Pietro a Cristo; Gli Apostoli accomodano le reti.* BORGHINI, ed. 1767, III, 221).

— S. Maria Novella, Chiostro grande: *Resurrezione del nipote del card. Orsini.*

— — Sala del Papa: *Ritratti di Francesco I e di Bianca Cappello.*

— S. Niccolò: *Annunciazione*, e architettura della cappella.

— Ex convento della Crocetta (oggi Istituto Tecnico G. Galilei), cortile: Affresco con *Gesù trionfante*, la *Maddalena* e *Suor Domenica del Paradiso.*

— Museo Mediceo: *Ritratto di Lorenzo duca d'Urbino.*

— Palazzo Vecchio, Studiolo: *Officina d'Orafo.*

Pistoia, Chiesa della Madonna dell'Umiltà: Affreschi di una cappella con *Storie della Vergine.*

Vicchio di Mugello, Chiesa: *Madonna del Rosario* (datata, 1586).

GIOVANNI STRADANO o STRADA, o DELLA STRADA, o JAN VAN DER STRAAT

1523 — Nasce a Bruges Jan van Straet o van der Straat, latinamente e italianamente tradotto in Stradanus, Stratensis, Stradano o della Strada. La data precisa di nascita si ricava dall'iscrizione tombale che lo dice morto nel 1605, a 82 anni: le antiche fonti la riferiscono con incertezza: il BORGHINI dà il 1520, il BALDINUCCI e il VAN MANDER (1617, *Het Schilderboek*, ediz. Floerke, II, 117) invece il 1536.

Come racconta il BORGHINI, fonte autorevolissima perchè aveva le notizie biografiche dallo Stradano stesso, suo amico e allora vivente, l'artista fu prima allievo del padre, pure pittore (*Il Riposo*, Firenze, 1584, 579 ss.). Oltre al BORGHINI, son fonti principali il VAN MANDER cit. e il BALDINUCCI (ediz. Manni, Firenze, 1770, VII, 136 ss.).

1535 — Gli muore il padre.

1535-1537 — Studia per due anni con Massimiliano Franck.

1537-1540 — Sta tre anni ad Anversa nella bottega di Pietro Lungo (Pieter Aertsen).

1545 — Circa questo tempo diventa maestro ad Anversa (VAN MANDER, ediz. Hymans, Parigi, 1884-85, II, 110). Sente parlare dell'eccellenza dei pittori italiani e pensa quindi di partire per l'Italia. Passa però prima da Lione, da Cornelio dell'Aja (de la Haye), pittore di re Enrico, e vi fa « molte pitture » (BORGHINI). Prosegue poi per Venezia, dove si trattiene circa 6 mesi. Giunto là conosce un maestro che lavorava panni d'arazzo per il duca Cosimo, è scelto da lui come artista adatto, e va a Firenze. Là conosce il Vasari.

1546-1550 — Secondo l'ORBAAN (*Stradanus te Florence*, Rotterdam, 1903, 24 s.), eseguisce in questo tempo gli arazzi decorativi ricordati dal BORGHINI. Secondo *Il Riposo*, va poi a Reggio da un commissario del Papa; notizia, questa, oppugnata dal CAMPORI (*Gli artisti... negli Stati Estensi*, Modena, 1855,

450), perchè dal 1527 in poi nessun commissario papale fu più in quella città.

1550 — Dopo un altro soggiorno a Firenze, morto Paolo III (10 novembre 1549), va a Roma per il Giubileo: e ivi copia Michelangiolo, Raffaello, ed antichi rilievi. Lavora in Belvedere con Daniele da Volterra; e alcuni mesi dopo è col Salviati, del quale prende in parte la maniera. Finito il Giubileo, torna a Firenze, dove, secondo il BORGHINI, fa altri panni d'arazzo.

1554-1555 — Secondo l'ORBAAN (op. cit., 31), avrebbe lavorato in questo tempo alle vedute di paese in un terrazzo di Palazzo Vecchio, per Eleonora, ricordate dal BORGHINI ed oggi perdute.

1557, ottobre — Giovanni di Marchionne da Fivizzano dà finito un arazzo con *Pomona*, su disegni dello Stradano (cfr. A. GÖBEL, *Wandteppiche. Die Romanischen Länder*, Lipsia, 1928, II [1ª parte], 385). Lavora in questo tempo col Vasari.

1559 — Fa cartoni d'arazzi per la sala di *Saturno* in Palazzo Vecchio (cfr. GÖBEL, op. cit., 385; ORBAAN, op. cit., 47).

1560, 21 ottobre — È creditore per i cartoni della *Vita dell'uomo*, « fatti con ordine e disegno di Giorgio Vasari » (C. CONTI, *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, Firenze, 1870, 51 s.).

1561, 28 febbraio — « Giovanni di Giovanni Fiammingo, pittore » è creditore per i cartoni d'arazzo della *Storia di David*, « fatti come disse e ordinò Giorgio Vasari » (CONTI, op. cit., 52). Furono eseguiti da Benedetto di Michele Squilli, e si sa che eran tre (GÖBEL, op. cit., 561).

1561 — Probabilmente (così crede l'ORBAAN, op. cit., 31) dipinse la *Battaglia della Chiana* per Cosimo I. Sembra identificabile con un quadro nel soffitto di una delle stanze nell'Appartamento di Leone X.

1561-1562 — Eseguisce la decorazione delle camere del Quartiere di Eleonora. Nel novembre 1561 eran finite quelle di *Ester*, *Gualdrada* e *Penelope*; nell'aprile 1562 quelle delle *Sabine* (A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929, 188 ss.).

1562 — Una lettera del Vasari al Borghini (riportata dall'ORBAAN, op. cit., 49) parla di dar a fare a un artista che chiama « Gianni mio » (lo Stradano?) « dua o più storie » non meglio specificate.

1563, 1° settembre — Il Vasari scrive da Firenze a Cosimo I, e unisce un foglio con le « spese di pittori pagati per loro servitù di questa settimana »: fra questi è « maestro Giovanni Strada fiammingo, pittore », a cui son dati 3 fiorini e 3 lire (cfr. G. GAYE, *Carteggio ined. d'artisti*, Firenze, 1840, III, 118).

1563, 30 ottobre — È creditore per cartoni « di un paramento di sei panni di *Storia Romana*, dove s'interviene la Vergine Vestale » e per « cartoni della *Storia del Re Assuero* » (CONTI, op. cit., 52).

1563 — Lavora alle pitture per la Sala Grande di Palazzo Vecchio, agli ordini del Vasari (LENSI, op. cit., 211).

1563 — Gli si chiede di pagar le spese d'immatricolazione nell'Accademia del Disegno; ciò che fece fra il 1387 e il 1391 (D. E. COLNAGHI, *A dictionary of florentine painters, ecc.*, Londra, 1928).

1563, ottobre — È console dell'Accad. del Disegno (Id.).

1564 — Prende parte alle esequie di Michelangiolo.

1564, 17 settembre — È creditore « di cartoni per un paramento della *Storia d'Ulisse* » (CONTI, op. cit., 52).

1565, 13 marzo — È creditore per cartoni della *Storia di Salomone*, in tre panni (CONTI, op. cit., 52). In quest'anno è ricordato anche per i cartoni di una *Storia di Ercole* (cfr. GÖBEL, opera cit., 385).

1566 — Per la venuta a Firenze della regina Giovanna d'Austria fece l'arco trionfale al Canto a' Tornaquinci (BORGHINI, op. cit., 582). Il 1° ottobre era del resto pagato « per servitio delle tele che dipinge per le nozze di Sua Altezza Illustrissima » (ORBAAN, op. cit., 68, n. 6).

1566, 14 dicembre — È creditore per un cartone della *Storia del re Ciro* (CONTI, op. cit., 53).

1567, gennaio — Si parla nei conti dell'Arazzeria Fiorentina della *Storia di David*, che sappiamo dipinta dallo Stradano (CONTI, op. cit., 53).

1567, 23 giugno — Dà i cartoni per due panni con la Caccia al Daino, due di Caccia « delle Chamozze », uno di Caccia al Becco, due di Caccia al Cignale e al Leone. È la serie delle *Cacce* per Poggio a Caiano, oggi nel suo nucleo maggiore in Palazzo Vecchio (CONTI, op. cit., 53).

1567, 17 luglio — Col Vasari, Poggini, Giambologna ed altri deve adunarsi presso Alessandro Allori per accordi circa il disegno della Cappella dei Pittori (C. J. CAVALLUCCI, *Notizie stor. int. alla R. Accad. delle Arti del Disegno in Firenze*, Firenze, 1873, 36 s.).

1568, 12 giugno — Cartoni per le *Cacce* al Cervo (un pezzo) e all'Orso (un pezzo) (cfr. CONTI, op. cit., 53).

1568, 9 ottobre — Niccolò Berardi ha ricevuta delle *Cacce* « che devon servire per il Poggio a Caiano » (Id., ivi).

1568 — Eran di questo tempo due tavole piccole a olio (*Assunzione* e *Cristo nell'Orto*), già nel Monastero di Chiarito — oggi Conservatorio delle Mantellate —, consegnate là, per grazia ricevuta, dal cavalier Seriacopi, il 17 novembre di quell'anno (cfr. G. RICHA, *Notizie istor. d. chiese fior.*, V, Firenze, 1757, 212). Sono perdute, o almeno non più « in situ ».

1569, 28 febbraio — È creditore per i cartoni della *Guerra di Siena* (CONTI, p. 54).

1569 — *Ascensione* in S. Croce (JOANNES STRATENSIS FLANDRUS PICTOR FACIEBAT. 1569).

1569 — *Cristo in Croce* e i Profeti *Isaia* e *Abacuc* all'Annunziata (JOANNES STRATENSIS FLANDRUS PICTOR FACIEBAT. 1569).

1570, 5 febbraio — È creditore per cartoni della *Storia del Magnifico Lorenzo* (CONTI, op. cit., 54).

1570 — *L'Alchimia* nello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio (JOANNES STRATENSIS FLANDRUS. 1570): e la *Circe, Ulisse e i Pretendenti*, pure là (JOANNES STRATENSIS. 1570).

1571 — È ricordato come pittore nei conti dell'Arazzeria Fiorentina (Conti, op. cit., 54).

1571, 11 maggio — Il Vasari parla in una lettera al Principe Francesco delle pitture nello Studiolo, e rammenta anche lo Stradano (Vasari-Milanesi, VIII, 459).

1571, giugno — È console dell'Accademia del Disegno (Colnaghi, op. cit., 258).

1571 — Un suo quadro già per le esequie di Michelangiolo è appeso nell'Accademia del Disegno (Ivi).

1573, 20 gennaio — Son eseguiti 6 panni con *Storie del Cardinal Ippolito*, due con *Storie di Clemente VII*, quattro di *Virtù* (Conti, op. cit., 54. Il nome dello Stradano non è ricordato, ma dal Borghini sappiamo che eran opera sua).

1575 — Secondo il Colnaghi (258), è da porre in quest'anno la sua andata a Napoli presso don Giovanni d'Austria, col quale (Borghini) si sarebbe poi recato in Fiandra, restandovi fino alla morte di lui (1578). Ma vedi la notizia seguente.

1576, 22 settembre — Gli si pagano 422 scudi e 10 lire per cartoni fatti (Conti, pag. 54). Dei numerosi arazzi eseguiti su cartoni dello Stradano, pochi restano: sono la *Storia d'Ercole* (Palazzo Vecchio); le *Cacce* (Palazzo Vecchio, Uffizi); le *Storie di Lorenzo il Magnifico, di Clemente VII* e *di Cosimo il Vecchio* (Accademia di Firenze, Museo Mediceo, Bibl. Laurenziana, Museo degli Argenti, Museo Civico di Pisa, Museo di Parma).

1583, fra aprile e agosto — Dipinge una cappella a fresco nella villa de' Pazzi a Parugiano presso Montemurlo (Prato). Così il Colnaghi (pag. 259). L'opera è segnalata dal Borghini.

1586 — È console dell'Accademia del Disegno (Colnaghi, 258).

1586 — *Natività*, già nella Cappella del Palazzo Gherardesca a Firenze. È ricordata dal Baldinucci (VII, 141), che la dice firmata e datata.

1587 — *Adorazione de' Magi*, già nella citata Cappella Gherardesca (Ivi, c. s.).

1587-1588 — Illustra l'*Inferno* di Dante e pochi episodi del *Purgatorio*. Il Codice con i suoi acquerelli è nella Biblioteca Laurenziana.

1588 — Dipinge in Piazza del Duomo una storia per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena: v'era la *Vittoria di Carlo V sui Turchi* (ORBAAN, pag. 72 e s.).

1591, settembre — È console dell'Accademia del Disegno (COLNAGHI, 258).

1592, ottobre — Va a Pisa con Jacopo Ligozzi per stimare l'*Annunciata* di Aurelio Lomi per quel Duomo (L. TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di art. ... da dcc. pisani*, Pisa, 1898, 51 s.).

1594, aprile — È console dell'Accademia di S. Luca (COLNAGHI, pag. 258).

1602 — È esentato, per la grave età, dalle cariche dell'Accademia del Disegno (Ivi).

1605, 3 novembre — Muore a Firenze, a 82 anni. Il figlio Scipione gli fece il monumento funebre alla SS. Annunziata con questa iscrizione: « JOANNI STRADANO BELGAE BRUGENSI PICTORI CLARISSIMO IN HAC AEDE QUIESCENTI SCIPIO FILIUS EIUS IMAGINEM AD VIVUM EXPRESTAM MOERENS BENEMERENTI POSUIT MDCVI. VIXIT ANNOS LXXXII. OBIIT IV. NONAS NOVEMB. M.DCV ».

Allievo dello Stradano fu Antonio Tempesta. [1]

---

[1] Bibliografia su Giovanni Stradano: D. MELLINI, *Descrizione dell'entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria*, Firenze, 1566; G. VASARI, *Le Vite* (1568) ediz. MILANESI, Firenze, VII (1881) 99, 309, 581, 617, VIII (1882) 344, 392 s., 406, 464; R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584, 579; C. van MANDER, *Het Schilderboek* (1617), ediz. HYMANS, Parigi, 1884-85, II, 110, ed ediz. H. FLOERKE, Monaco e Lipsia, 1906, II, 117; F. BOCCHI e G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Pistoia, 1678; F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del disegno, ecc.* (1684 ss.), ediz. MANNI, Firenze, 1770, VII, 136 ss.; G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze I (1754), 101, 107; III (1755) 45, 72; V (1757) 212, 259 s., VIII (1759), 35; IX (1761), 21; *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, Firenze, 1773, VII, 177 ss., C. CELANO, *Delle notizie... della città di Napoli*, Napoli, 1792, III, 42; (FOLLINI e RASTRELLI) *Firenze antica e moderna illustrata*, Firenze IV (1792), 339; VI (1795) 115; G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1840, III, 118, 354, 357; J. IMMERZEEL, *De Leven der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders, ecc.*, Amsterdam, 1842-43, III, 118; G. K. NAGLER, *Neues Allgemeines Kunstler Lexikon*, Monaco, 1847, XVII, 444 ss.; G. CAMPORI, *Gli artisti ital. e stran. negli stati estensi*, Modena, 1855, 450; E. FETIS, *Artistes belges a l'etranger*, Bruxelles, 1857, I, 120; R. MARGGRAF, *Katalog der K. Gemalde Galerie zu Augsburg*, Monaco, 1869, 87; C. CONTI, *Ricerche storiche sull'arte degli*

* * *

Giovanni Stradano a Palazzo Vecchio, nella stanza delle *Sabine* del Quartiere di Eleonora, dipinse nel centro del pesante soffitto un ovale profondamente incassato, rappresentante la *Pugna dei Romani contro i Sabini* (fig. 241). Non vi si trova nessuna particolare ricerca positiva al di là degli elementi del Vasari, da cui derivano tanto le forme quanto l'intonazione coloristica; e lo Stradano si fa riconoscere soltanto per la costruzione più misera delle figure e per il tentativo di raggiungere una maggiore fusione cromatica. Meglio nella Stanza di *Penelope*, in un tondo ove questa è al telaio circondata da ancelle (fig. 242). Intorno sono quattro figure allegoriche; e, nella parte superiore delle pareti, corre un alto fregio con *Storie d'Ulisse*. Benchè sia mediocre la pittura, bella è la composizione, che assomiglia a vari dipinti dello Studiolo per il gusto con cui si rendon fantastici e quasi fiabeschi gli strumenti e i gesti delle attività umane. L'ambiente ove regna Penelope è circondato da un loggiato circolare, oltre il quale si allontana una lunga strada. Nel centro Penelope si china a preparare un grande telaio, un'ancella dipana una matassa, un'altra cuce, altre filano. La scena, composta entro il tondo con molta cura, non riceve efficacia dal colore con forti cangianti.

Meglio ancora è Giovanni Stradano nella Stanza di *Ester*, nel sof-

---

arazzi in Firenze, Firenze, 1870; C. J. CAVALLUCCI, *Not. storiche intorno all'Accademia del disegno in Firenze*, Firenze, 1873; (P. TONINI), *Il Santuario della SS. Annunziata*, Firenze, 1876, 116 s.; E. MUENTZ, *La Tapisserie*, Parigi, 1882, 236 ss.; A. J. WAUTERS, *La peinture flamande*, Parigi (1883), 180; P. N. FERRI, *Catalogo riassuntivo della racc. di disegni... possed. dalla R. Galleria degli Uffizi*, ecc., Roma, 1890, 347; C. CONTI *La prima reggia di Cosimo I*, Firenze, 1893, 264; G. BIAGI, *Illustraz. alla Divina Commedia dell'artista fiammingo Giovanni Stradano*, ecc., Firenze, 1893 (con bibliografia); C. RICCI, *La R. Galleria di Parma*, Parma, 1896, 304; L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di art. tratte da doc. pisani*, Pisa, 1898, 51 s.; J. A. ORBAAN, *Stradanus te Florence*, Rotterdam, 1903; A. von WURZBACH, *Niederlandisches Kunstler-Lexikon*, Vienna e Lipsia, 1910, II, 668, s.; H. VOSS, *Die Malerei der Spatrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, 326 ss.; K. FREY, *Der literarisch. Nachlass des G. Vasari*, Monaco, 1923, 533; G. DAINELLI e G. POGGI, *Toscana (Itinerari automobilistici)*, Firenze, 1924, 64, (G. POGGI), *Gall. dell'Accademia, Elenco dei principali ogg. d'Arte*, Firenze, 1925, e 1928; A. GÖBEL, *Wandteppiche, Die Romanischen Länder*, Lipsia, 1928, II (p. 1ª) 382 s.; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of flor. painters and engravers*, Londra, 1928, 258 s.; A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929.

fitto con cornici poco sporgenti, con ornamenti più fini che nelle altre stanze. Nel rettangolo centrale (*Incoronazione di Ester*) c'è qualche differenza dal Vasari, per una tendenza più pittorica e ambientale, per le forme più alte e sottili. La composizione (fig. 243), certo disegnata dal Vasari, come tutte le altre del quartiere, è assai grata: le figure s'affollano sotto un grande baldacchino sostenuto

Fig. 241 — Firenze, Palazzo Vecchio
Giovanni Stradano: *Pugna tra Romani e Sabini.*
(Fot. Brogi).

da colonne tortili. Al di là, è la parete chiara di un palazzo, come nei tondi di Paolo Veronese, ma può esserci stata un'accentuazione del senso spaziale da parte dello Stradano.

Non sorretto dal Vasari, come non lo è stato con probabilità nella stanza di *Gualdrada* a Palazzo Vecchio, lo Stradano fa la sua peggiore composizione (fig. 244). Nel fondo una fila di figure come in rassegna; dinnanzi, due gruppi, come in processione, che fanno una mossa insignificante: molto rigide le forme, rossi i colori predominanti nelle vesti. Anche nello Studiolo di Francesco I, *Circe*

che trasforma in bestie i compagni di Ulisse (fig. 245), firmata e datata dallo Stradano (1570), è pittura assai volgare, colorita grossolanamente con predominio di gialli arrossati e di rossi. La scena

Fig. 242 — Firenze, Palazzo Vecchio, Quartiere di Eleonora.
Giovanni Stradano: tondo con *Penelope*.
(Fot. Alinari).

avviene tra gente indifferente e ottusa, come quella che abita tanti interni fiamminghi e olandesi: in un ambiente stretto il pittore ha creato un effetto di profondità, facendo cadere la luce più forte nel punto più lontano, messo in valore da una tenda in ombra. Anche in questa ricerca di un effetto di luce si vede il

Fig. 245 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Giovanni Stradano: *Incoronazione di Ester.*
(Fot. Brogi).

fiammingo. Quando può manifestare le sue natie tendenze, come nel *Laboratorio d'alchimista* dello Studiolo di Francesco I (fig. 246), dove non son rapporti iconografici col Vasari, tutto il gusto del

Fig. 244 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Giovanni Stradano: [illegible].
(Fot. Brogi).

pittore si raccoglie su lambicchi, torchi, bottiglie, vasi, fornelli e quanto riempie il laboratorio invero inventato dal fiammingo, che, secondo il Borghini, avrebbe avuto dipendenza da Pieter

Fig. [illegible] — Firenze, Palazzo Vecchio. Studiolo di Francesco I. Giovanni Stradano. [illegible] in bestie i compagni di Ulisse.
(Fot. della R. Soprintendenza Fiorentina).

Aertsen. Anche nelle figure, per esempio nel dottore alchimista occhialuto, il fiamminghismo si afferma recisamente e dà un

Fig. 246 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Giovanni Stradano: l'*Alchimia*.
(Fot. Alinari).

particolare valore a questo dipinto, in cui il vasariano lascia una volta corso alla sua nordica natura.

Il gusto per il grottesco è un altro contrassegno del pittore

DOMENICO BUTI.

Domenico di Antonio di Domenico Buti, fiorentino. La data di nascita è ignota (COLNAGHI, 60).

In uno dei Registri dell'Accademia del Disegno, Domenico è citato come « de Butis », perciò il Colnaghi crede che egli fosse un membro della famiglia di Bastiano Buti, nipote di Lucrezia, la moglie di Filippo Lippi (COLNAGHI, 60).

Secondo Padre FINESCHI (*Il Forestiere istruito in S. Maria Novella...*, 57). Domenico fu « scolaro di Santi di Tito ».

1575, novembre — Pagò L. 1.10 all'Accademia del Disegno (Registri dell'Accad. del Dis., 101, c. 42, v. COLNAGHI, 60).

1576, 8 agosto — Fu matricolato (Reg. cit., 56, c. 11 *t*. v. COLNAGHI, 60).

1581, gennaio e 1584, gennaio — Fu console all'Accad. (Reg. cit., 65, v. COLNAGHI, 60).

1590, 19 maggio — Fu sepolto nella chiesa di S. Maria Novella. Egli fu portato dalla sua casa fino presso la chiesa da membri dell'Accademia del Disegno, poi fino alla porta della chiesa dalla Compagnia dei Battuti, finalmente dentro la chiesa dagli Accademici (Reg. cit., 27, c. 30, v. COLNAGHI, 60).[1]

* * *

Domenico Buti, nella *Fonderia* (fig. 248) del celebre Studiolo, non lascia veder traccia di rapporti con Santi di Tito. Qui c'è ancora un movimento di muscoli di tradizione michelangiolesca, da spiegarsi con la corrente del Bronzino. La figura giovanile a sinistra mostra qualche rapporto con i Tedeschi, specialmente col Dürer. Essa presenta le caratteristiche defor-

---

[1] Bibliografia su Domenico Buti: Padre VINCENZO FINESCHI, *Il Forestiere istruito in S. Maria Novella*, Firenze 1790, 59; D. F. COLNAGHI, *A dictionary of Flor. Painters*, London 1928; ALFREDO LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma 1929, 237.

Fig. 248 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Domenico Buti: la *Fonderia*.
(Fot. Alinari).

mazioni anatomiche dovute al gusto della linea goticamente contorta e arricciolata. Si vedan lo scorcio del braccio e della mano, il drappo bianco-azzurro che scende dalla spalla alle gambe, l'esilità delle gambe contorte. Invece la donna che porta un vaso di fiori sul capo, dietro il centauro, è una ricerca di forma messa in evidenza da chiaroscuro e luce, non dalla linea; e in questo si sente una tendenza affine a quella di Alessandro Allori. Un'ombra, gettata dal braccio alzato, attraversa il volto della donna. Tutto ciò però ha un valore più programmatico che di realizzazione. La stessa diversità di tentativi che appaiono in questa opera mostra, sì, la buona volontà, ma anche la debolezza del pittore. Nel fondo, l'architettura si profila linearisticamente in forme cinquecentesche, di colore grigio oscuro. Al di là di un portico è una specie di curioso anfiteatro balocco, con una piccola fornace rossa nel centro. Tutta la parte del fondo non è in rapporto prospettico con i piani anteriori. La cura del particolare, in questo fondo, mostra un'eco di una tendenza che in altri pittori ebbe valore poetico.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Firenze, Pal. Vecchio, Studiolo di Francesco I: *Una Fonderia*, dat. 1571 (ovale).

— Chiostro grande di S. Maria Novella. *S. Domenico porta in processione l'immagine della Vergine.* (Citato dal FINESCHI, *Il Forestiero istruito in S. Maria Novella*, 59), e dal COLNAGHI, 60. Il FINESCHI dice che la pittura fu fatta a spese della famiglia del Noce.

NICCOLO' BETTI.

Niccolò di Giovanni Betti, fiorentino. Date di nascita e di morte ignote (COLNAGHI, 41).

Fu scolaro di Michele Tosini (COLNAGHI, 41).

Aiutò il Vasari nelle decorazioni del Palazzo Vecchio (H. VOSS in THIEME-BECKER).

Ebbe un figlio, che fu anche lui pittore e si matricolò nel 1609, pagando la tassa ridotta da cinque lire e 10 soldi, beneficio ottenuto a causa del padre (Reg. dell'Accad. del Dis., 57, c. 100, v. COLNAGHI,, 41).

1571, aprile — Una sua figura della *Pazienza* fu appesa alle pareti dell'Accademia del Disegno. Allora il pittore era nella bottega di Michele Tosini (Reg. dell'Accad. del Dis., 24, c. 31 *t.* v. COLNAGHI, 41).

1576, 8 agosto — Matricolato (Reg. dell'Accad. del Dis., 56, c. 20 *t.*, v. COLNAGHI, 41).

1576-78 — Lavorò a Pisa — Dipinse il tetto sopra una porta del Duomo, ricevendo per compenso 210 lire, dorò un'arme sopra la porta della casa dell'Opera della stessa chiesa, restaurò in questa casa una tavola dipinta, e nel Duomo un'altra « dinanzi al battesimo »; ed altre agli altari. Inoltre fece « i cartoni e fregi delle spagliere » (Archivio dell'op. del Duomo, v. TANFANI-CENTOFANTI, *Not. di artisti tratte dai documenti Pisani*, 401).

1586, agosto — Fu console all'Accad. del Dis. per la terza volta (Reg. dell'Accad. del Dis., 95, v. COLNAGHI, 41).

1588 — Mario Massari, pittore, reclamò da Nicola Betti 14 lire, parte del valore di un ritratto « alla macchia » eseguito a richiesta di lui (Reg. dell'Accad. del Dis., 63, c. 11, v. COLNAGHI, 41).

1594 — Niccolò domandò che Ludovico di Tommaso Buti fosse condannato a cedere una bottega che egli aveva presa da

Niccolò in modo non consentito dagli statuti (Reg. cit., 63, c. 70 *t.*, v. COLNAGHI, 41).

1596 — Ricevette dall'Accad. del Dis. la commissione di dipingere i ritratti di Ridolfo de' Bardi, che era stato luogotenente dell'Accademia, e di Piero Strozzi, che era luogotenente in quel momento. Per questa seconda pittura Piero Strozzi gli offerse in dono, nel marzo 1598, una pittura a sua scelta. Niccolò scelse una figura femminile, rappresentante *La Distanza*, dipinta da Giovanni Nigetti. Questa pittura fu mandata alla sua bottega a spese dell'Accademia (Reg. cit., 27, c. 28, 50 *t.*, v. COLNAGHI, 41).

1597, 13 aprile — Niccolò domanda che Lionardo Caldori pittore sia condannato a pagargli 70 lire, valore di un *Ecce Homo* dal Correggio. Fu riconosciuto il suo diritto (Reg. cit., 63, c. 122 *t.*, v. COLNAGHI, 41).

1599, gennaio — Niccolò reclama da messer Evandro della Rena, già piovano di Giogoli, 21 lire a saldo di una pittura fatta per lui (Reg. cit., 8 ad an., v. COLNAGHI, 41).

1602, 30 ott. — Incaricato da Filippo Furini, sentenzia che le seguenti opere di questo pittore: il ritratto della moglie del cav. Alamanni e uno schizzo di sè stesso, valgono 12 scudi (Reg. cit., 64, ad an., v. COLNAGHI, 41).

1617, marzo — Niccolò Betti e Sansone Fioravanti pittore, chiamati a valutare otto pitture di principi e d'altri, eseguite da Giov. Bonini per F. Paolini, dichiararono che esse valevano soltanto mezzo scudo l'una (Reg. cit., 64, ad an., v. COLNAGHI, 41).

Cambiò bottega più volte. Nel 1578 era « alli Strozzi », poi « sotto S.ta Trinità », più tardi « da Peruzzi » (una bottega che Jacopo Peruzzi gli chiese di lasciar libera nell'ottobre 1603); e in fine « da S. Ambrogio » (COLNAGHI, 41). [1]

---

[1] Bibliografia su Niccolò Betti Ab. LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, I (1809), Bassano, 216 (prima ediz., 1795-96); [AURELIO GOTTI], *Le Gall. di Firenze*, 1872, 62; BROGI, *Invent. gen.... d. Prov. di Siena*, Siena, 1897, 292, 323; TANFANI CENTOFANTI, *Not. di Artisti tratte dai documenti Pisani*, Pisa, 1897, 401; H. WOSS in THIEME-BECKER, *Allgem. Lexikon der bild. Kunstler* (1909); ID., *Die Malerei der Spätr.*, Berlin, 1920, 358; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of Flor. Painters*, London, 192[illegible]; ALFREDO LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929, 237.

Fig. 249 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo.
Niccolò Betti: *Storia di Cesare.*
(Fot. della R. Sovrintendenza Fiorentina).

* * *

Niccolò Betti si manifesta un fedele vasariano nella *Preda di guerra* (fig. 249) dello Studiolo di Francesco I. Nel fondo, una città di forme cinquecentesche, allungate, grigio-scure, e figure agitate tra le rovine dello stesso colore, eccettuata qualche pennellata rossa di gusto vasariano. In primo piano, domina invece il rosso. Le figure sono baroccamente ricche d'ornamenti; il gusto di essi e dei particolari è evidente nel cumulo di vasi, negli elmi, nei calzari, nelle armi; ed è espresso con una scioltezza vasariana di pennellata. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Firenze, Pal. Vecchio, Studiolo di Francesco I: *Una storia di Cesare* (firmata). LANZI (I, [1809], 216: il Betti, non nominato dal Vasari, si conosce per questa opera firmata). - GOTTI (*Le Gall. di Fir.*, 1872, 62): smontato lo scrittoio, gli sportelli furono usati ad ornare le pareti d'altre sale del palazzo. Di qui, in numero di 33, verso la metà del sec. XVIII, furono portati agli Uffizi (dove erano ancora quando il Gotti scriveva). - Al tempo del COLNAGHI (*Dict.*, 41), lo sportello del Betti era nella Collezione di S. Salvi.

Montepulciano, Chiesa di S. Maria delle Grazie, Altare: *Madonna in trono tra S. Girolamo e S. Giovanni Battista* (firm.: « Nicolaus Bettius Civis Florentinus pinxit ». (Citato dal BROGI, *Invent....*, 299; dal VOSS in THIEME-BECKER).

— (presso), Chiesa di S. Agnese: *Il Bambino adorato dalla Vergine e dai Pastori*. (Citato dal BROGI, *Inventario...*, 323; e dal VOSS, in THIEME-BECKER).

GIOVANNI FEDINI.

— Giovanni Fedini di Domenico di Lazzaro fiorentino. Ignote le date di nascita e di morte (COLNAGHI, 97).

1565, 5 aprile — Vinc. Borghini lo nomina al Duca di Firenze nella sua lettera sull'apparato da farsi per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria. Egli lo cita come pittore adatto ad aiutare (BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere*, I [1822], 190).

1565-75 — Fu occupato con il Montorsoli, Aless. Fei e altri nella decorazione ad affresco dell'Accademia di S. Luca (THIEME-BECKER).

1569, 2 marzo — Entra nell'Arte dei Medici e Speziali (Cod. XIII, v. COLNAGHI, 97 s.).

1572, 13 gennaio — Entra nell'Accad. del Disegno (COLNAGHI, 97).

1582 — Fu rappresentata a Firenze (in presenza della corte) la sua commedia, *Le due Persilie*, che poi fu stampata con il ritratto dell'autore e con questo frontispizio: « Le due Persilie, comedia [in prosa] da Gio. Fedini - Giunti (1583) ». L'opera fu dedicata dall'autore a Pietro Conti, segretario del granduca (MARIETTE, *Abeced.*, in THIEME-BECKER).

1590 — Giovanni Fedini e Guasparre Soldani avevano dipinto tre tele con le *Stagioni* (copie). Esse erano state schizzate da Giovanni e nella maggior parte dipinte da Guasparre Soldani. Essendo nata una disputa tra i due artisti, Camillo Pagni e Giovanni Strada furono chiamati per definire la cosa. Poichè il prezzo delle tele era di 63 lire, essi assegnarono 35 lire a Guasp. Soldini e 28 lire al Fedini (Registri dell'Accad. del Dis., 65, ad an., v. COLNAGHI, 98)[1].

---

[1] Bibliografia su Giovanni Fedini: BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere*, Milano, I, (1822), 190 (Lettera di Vincenzo Borghini al duca di Firenze). P. J. MARIETTE, *Abecedario*, III (1853-54, Paris). [CAVALLUCCI], *Notizie storiche [illegible] R. Accademia di arti del disegno*, Firenze, 1873, [illegible]. Articolo in THIEME-BECKER, 1915 (Senza firma). D. E. COLNAGHI, *A Dictionary of Florentine Painters*, London, 1928, 97 s.

* * *

Nello Studiolo di Francesco I è un quadro oscurissimo in cui è rappresentato *Daniele al convito di Baldassarre* (fig. 250). Nell'oscurità è tracciato un grande ambiente dove sono sparse le figure sottili, lineari, rosseggianti. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Firenze, Pal. Vecchio, Studiolo di Francesco I · *Samuele si presenta al festino di Baldassarre* (ovale). Firmato.

Fig. 250 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo.
Giovanni Fedini: *Daniele al convito di Baldassarre.*
(Fot. della R. Sovrintendenza Fiorentina).

BARTOLOMEO TRABALLESI.

Bartolomeo Traballesi di Mariano, detto « il gobbo », fiorentino (COLNAGHI, 263).

Era gobbo, d'umore fantastico; operò poco. Amava la solitudine e se ne stava a casa solo, senza servi. La sua misantropia fu causa ch'egli morisse senza assistenza in questo modo. Fu colto da malore mentre stava sedendosi a tavola per desinare; potè però affacciarsi alla finestra e raccomandarsi al primo che passava perchè chiamasse Lorenzo Torrigiani, suo parente. Ma, quando questo arrivò, trovò che Bartolomeo era già morto (BALDINUCCI, ed. Manni, VIII (1770) 99 s.).

Il Baglione, il Baldinucci, il Lanzi parlano del fratello di Bartolomeo, Francesco Traballesi, pittore. Il Baldinucci poi parla anche di un altro fratello, Felice, scultore e frate nel convento di S. Marco (morto il 7 dic. 1643), e di un terzo fratello, Niccolò, orefice a Parigi e a Firenze, domenicano anche lui. Inoltre c'erano cinque sorelle. tutte monache nel monastero di S. Caterina. Alcune di esse erano pittrici (BALD., ed., cit., 98 s.).

Bartolomeo fu scolaro di Michele Tosini (COLNAGHI, 263).

1560, 23 aprile — Entra nell'Arte dei Medici e Speziali (Cod. XII, v. COLNAGHI, 263).

1585 — Morte del pittore (COLNAGHI, 263).[1]

---

[1] Bibliografia su Bartolomeo Traballesi: FILIPPO BALDINUCCI, *Delle notizie de' Professori del Disegno....* Edizione accresciuta di annotazioni del Sig. DOMENICO MARIA MANNI, Firenze, VIII, 1770, 99 s.; RICHA, *Not. istor. delle Chiese fiorentine*, Firenze, IV, 1756, 271; DOMENICO MORENI, *Notizie istoriche dei dintorni di Firenze*, Firenze, VI, 1795, 237; Ab. LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, I, 1809, 213. (La prima edizione è del 1795-96); [AURELIO GOTTI], *Le Gallerie di Firenze*, Firenze, 1872, 62; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance*, Berlin, 1920, 358; D. E. COLNAGHI, *A Dictionary of Flor. Painters*, London, 1928.

Fig. 251 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo.
Bartolomeo Traballesi: *Danae*.
(Fot. della R. Sovrintendenza all'Arte in Firenze).

* * *

Bartolomeo Traballesi, nello Studiolo di Francesco I a Palazzo Vecchio di Firenze, ha rappresentato in un ovale la *Storia di Danae* (fig. 251), seguendo una comune tendenza di dare vastità al paesaggio e di sollevarlo a liricità. Perciò ha dipinto una zona di mare tra puntuti castelli nordici, montagne a picco sulle acque, su tutto ciò profilando una torre alta e stretta, dove una piccola e nordicamente casta Danae raccoglie la grossa pioggia d'oro nel grembiule. Ma tutto ciò è puramente concettuale, e non si esprime se non nello smorto tono grigio e nella povera costruzione.

Nella parte inferiore della pittura sono figure aggrappate senza equilibrio. Non vi è alcun risalto formale, nè alcuna bellezza di linea; il chiaroscuro è debole, grigio e sfumato; il colore che si scosta dal grigio fondamentale è assai scarso. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Firenze. Ognissanti. *A[illegible]* (Cit. dal BALDINUCCI [ed. MANNI, VIII, 9[illegible]], dal RICHA [IV, 271], dal COLNAGHI [illegible]).

— Pal. Vecchio, Studiolo di Francesco I: *Storia di Danae* (Cit. dal LANZI, I, 223 e dal COLNAGHI 263, sull'autorità del Lanzi).

VITTORIO CASINI.

Vittorio Casini di Giovan Battista di Matteo, fiorentino. Ignote le date di nascita e di morte. Fratello del pittore Giovanni Maria (COLNAGHI, 67).

1567, 24 gennaio — Entra nell'Arte dei Medici e Speziali (Cod. XIII, v. COLNAGHI, 67).

1572, 13 dicembre — Entra all'Accademia del Disegno (COLNAGHI, 67).[1]

* * *

Vittorio Casini, nella *Fucina di Vulcano* (fig. 252) dello Studiolo tante volte ricordato, sembra aver rapporti col Macchietti e, per la composizione, con le *Terme di Pozzuoli*; ma qui i nudi con il loro color salmone campeggiano sopra un fondo scuro. Essi hanno le lunghe proporzioni di gusto cinquecentesco, ma anche una rigidità un po' goffa e inesperta, sebbene i loro gran gesti tendano ad esprimere agilità lineare. Il chiaroscuro ha quell'aspetto grigio, leggiero, quasi fotografico, che si trova nel Macchietti e in Santi di Tito.[2]

[1] Bibliografia su Vittorio Casini: Abate LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, I, 1809, 216. (La prima edizione è del 1795-96); [AURELIO GOTTI], *Le Gallerie di Firenze*, Firenze, 1872, 62; G. DEGLI AZZI, in THIEME-BECKER (1912); H. VOSS, *Die Malerei der Spätr.*, Berlin, 1920, 358; D. E. COLNAGHI, *A Diction. of. Flor. Painters*, London, 1928, 67; ALFREDO LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929, 237.

[2] Catalogo delle opere:

Firenze, Pal. Vecchio, Studiolo di Francesco I: *La Fucina di Vulcano* (firmata). LANZI, I, 1809, 216: Vittorio C. non è citato dal Vasari, ma ha sottoscritto quest'opera.

Fig. 252 — Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I.
Vittorio Casini: *Fucina di Vulcano.*
(Fot. della R. Sovrintendenza Fiorentina).

1591, 1° ottobre — Acconto per un quadro che stava dipingendo per Monterchi, allogatogli da messer Cosimo Giorgeschi. Il quadro pare sia lo stesso che oggi è a Borgo San Sepolcro (v. s.), perchè il GUALANDI ne indica il medesimo soggetto (op. cit., VI, 75; e DEGLI AZZI, 156).

1591, 29 dicembre — Acconto dal signor Bernardino Scotto per principio di un quadro con *San Francesco*, opera finitagli di pagare il 25 maggio del 1592 (GUALANDI, VI, 75; DEGLI AZZI, 156).

1592, 14 maggio — Ha un acconto per il *Cenacolo* che faceva ai Cappuccini. L'opera gli fu finita di pagare il 30 sett. 1594 (GUALANDI, VI, 75; DEGLI AZZI, 157).

1592, 14 dicembre — Pagamenti da parte di don Julio Desiderii in acconto di una *Concezione* che l'artista imprendeva a dipingere per i Cappuccini di Viterbo (GUALANDI, VI, 75; DEGLI AZZI, 156).

1593, 7 gennaio — Pagamento finale, sembra per il quadro di Vetralla (DEGLI AZZI, 156; secondo il GUALANDI, VI, 75 parrebbe invece quello di Viterbo).

1593, 9 febbraio — Riceve una caparra di 21 scudi da Ser Santi di Angliari per uno *Sposalizio di Santa Caterina, presente S. Bernardino da Siena*, che doveva dipingergli. Fu finito e consegnato il 15 gennaio 1594 (GUALANDI, VI, 75; DEGLI AZZI, 157).

1594, 5 gennaio — Comincia un quadro del *Rosario* per i frati di San Domenico di Piperno (GUALANDI, VI, 76; DEGLI AZZI, 157).

1594, 24 luglio — Tiene all'Accademia di San Luca a Roma una dissertazione sull'imitazione del vero e sulla sostanza reale del bel dipingere (M. MISSIRINI, *Mem. della Rom. Accad. di S. Luca*, Roma, 1823, 58).

1595, 30 giugno — Ha una caparra per un quadro che doveva fare per i Cappuccini di Spello: gli fu finito di pagare il 24 dicembre di quell'anno (GUALANDI, VI, 76; DEGLI AZZI, 157). È in San Severino.

1595, 4 dicembre — Ha una caparra per un quadro da fare ai Cappuccini «dil loco di Asise» (DEGLI AZZI, 158). È in S. Antonio.

1596 — Firma e data la *Madonna in gloria* in S. Antonio ad Assisi.

1598 — È principe dell'Accademia di San Luca, titolo abolito con lui. Fa predicare agli Accademici da un gesuita decoro e pudore nelle pitture (MISSIRINI, op. cit., 73).

1599, 25 giugno — Gli è finito di pagare il quadro per Assisi (DEGLI AZZI, 158. Il GUALANDI, VI, 76, dava invece il 21 giugno).

1600, 2 maggio — Compra a Roma la casa di Andrea Alberti (DEGLI AZZI, 153).

1601, 4 dicembre — Muore sua moglie, Olimpia, ed è sepolta in Santa Maria del Popolo, all'altare del Crocifisso (DEGLI AZZI, 157).

1601 — Forse in quest'anno (nel suo diario la notizia è però senza data) finisce un quadro con le *Stimmate di San Francesco* per la cappella di Pirro Baglioni a Sipiciano (DEGLI AZZI, 157).

1607, 12 giugno — Ha una caparra per un quadro con le *Stimmate di S. Francesco* per la chiesa dei Cappuccini di Terni (GUALANDI, VI, 76; DEGLI AZZI, 158).

1608, 4 dicembre; 1613, 2 aprile — Nota in questo spazio di anni i denari spesi per suo nipote Andrea (DEGLI AZZI, 154).

1613 — Muore a Roma a 75 anni e «honoratamente... da tutti li Professori accompagnato» è sepolto in Santa Maria del Popolo (BAGLIONE, Vite, 119). Note genealogiche sulla famiglia Alberti in quell'archivio a Borgo San Sepolcro, riportate dal DEGLI AZZI, danno come anno di morte invece il 1623, data probabilmente da scartare.[1]

[1] [illegible]

Fig. 253 — Roma, Chiesa Nuova.
Durante Alberti: L'Adorazione dei Pastori.
(Fot. Calderisi).

* * *

L'*Adorazione dei Pastori* (fig. 253), nella Chiesa Nuova a Roma, è condotta da Durante Alberti in una monotona tinta terrigna, in toni opachi e sordi, tra cui solo il rosso della veste della Vergine, al centro, mette una nota un po' viva. Nella composizione che si svolge a conca attorno a Maria, questa appare, anche per il colore, che pur non riuscendo ad esser vivace, ha qui maggior forza, centro ideale, così spostato verso la madre dall'infantile figura di Gesù, che quasi scompare nel monocromato delle grandi figure che lo circondano. I pastori sono rappresentati secondo quel tipo che il manierismo ha fatto proprio, studiato, più che da Michelangelo, da Raffaello; e un ideale raffaellesco sembra rispecchiarsi nella Vergine, ma diminuito di tutto quel che di spirituale e puro ha l'arte dell'Urbinate. Le palpebre pesanti, l'ovale del volto, anche l'atto adorante, derivano dal maestro, ma tutto è reso duro, pesante, legnoso, da un segno che incide senza dar forza di rilievo, da un colore che non ha delicatezza di trapassi e di sfumature. [1]

Bassano, 1809, I, 220; M. MISSIRINI, *Mem. della Rom. Accad. di S. Luca*, Roma, 1823, 58, 73; M. A. GUALANDI, *Mem. orig. ital. riguardanti le belle arti*, S. VI, Bologna, 1845, 73 ss.; M. GUARDABASSI, *Indice-Guida dei monumenti... dell'Umbria*, Perugia, 1872, 13; F. CORAZZINI, *Appunti storici e filol. sulla valle Tiberina*, Sansepolcro, 1874, 75 ss.; A. BERTOLOTTI, *Art. lombardi a Roma*, Milano, 1881, 194 e 197; G. URBINI, *Le opere d'arte di Spello*, in *Arch. stor. d'arte*, S. II, III, 1897, 32; THIEME BECKER, *Künstler Lexikon* (A. MUÑOZ), Lipsia, 1912, I, 192; D. ANGELI, *Le chiese di Roma*, Roma (s. a.); G. DEGLI AZZI, *Inventari degli archivi di San Sepolcro*, Rocca San Casciano, 1914, 153 ss.; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, II, 530; O. H. GIGLIOLI, *San Sepolcro*, Firenze, 1921, 10; U. GNOLI, *Pittori e miniat. nell'Umbria*, Spoleto, 1923, 15. R. PAPINI in *Enciclopedia Italiana*, Milano Roma, 1929, II, 177.

[1] Catalogo delle opere:

Assisi, S. Antonio, Altar maggiore: *Madonna in gloria con Gesù e sei Santi* (DURANTE DAL BORGO, 1596).

Norcia, S. Francesco. S. *Francesco in un nimbo di luce fra le Virtù che lo distinsero.*

Piperno, Chiesa dei Domenicani: *Madonna del Rosario* (1594).

Roma, S. Andrea dei Gesuiti: *Trinità* (TITI).

— — *Martirio di S. Andrea* (TITI).

— — *Natività di Cristo* (TITI).

— SS. Apostoli: *Annunciazione* (BAGLIONE).

— S. Bartolommeo dei Bergamaschi (Piazza Colonna), Altar maggiore: *Madonna col Bambino, S. Bartolommeo, S. Alessandro e un Angelo* (BAGLIONE).

Roma, Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella), 3ª Cappella sin.: *Natività di Cristo e adorazione dei Pastori* (BAGLIONE).

— Convento dei Cappuccini, presso S. Pietro in Montorio: Varie teste di santi a fresco sopra le tegole (BAGLIONE).

— — *Cenacolo* (1592-94).

— Gesù, 3ª Capp. sin.: *Trasfigurazione* (BAGLIONE).

— — *Deposizione* (1588. Dai *Ricordi* dell'Artista).

— S. Girolamo della Carità: Tutti gli affreschi e il quadro a olio con l'*Eterno e Cristo* (BAGLIONE).

— Santa Maria della Pietà de' Pazzarelli, Altar maggiore: *Pietà* con molte figure (BAGLIONE)

— S. Tommaso di Canterbury (già Trinità degli Inglesi): *Eterno con Cristo morto, un Angiolo e Santi* (BAGLIONE).

San Sepolcro, Arcipretura, Altar maggiore: *Presentazione al Tempio* (1591).

— Duomo, 8° Alt. destra: *Adorazione de' Pastori* (COLESCHI, GIGLIOLI).

— S. Francesco, sagrestia: *I Santi Andrea e Niccolò* (COLESCHI).

Spello, S. Severino, Sagrestia: *Madonna e Cristo in gloria, S. Francesco, S. Onofrio* (già ai Cappuccini. Del 1595: cfr. i *Ricordi*).

Terni, S. Francesco: *Stimmate di San Francesco.*

Vetralla, Compagnia del Rosario: *Madonna del Rosario* (1589-91: cfr. i *Ricordi*).

Viterbo, Cappuccini: *Concezione* (del 1592: cfr. i *Ricordi*).

LORENZO SABATINI
(detto anche LORENZINO DA BOLOGNA).

Non sappiamo quando nascesse.

1562, 9 febbraio — Scrive da Bologna al Vasari a proposito di un « promesso disegno » per « il signor priore » (Don Vincenzo Borghini), ritardato a causa di « una anatomia cavallesca » fatta in quei giorni dal Sabatini stesso. Lo avrebbe però mandato tosto a Firenze insieme con « certe robe de messer Gioan Bologna » (K. Frey, *D. liter. Nachlass d. Giorgio Vasari*, Monaco, 1923, 665).

1565, 18 ottobre — È citato nel libro dei creditori dell'Accademia del Disegno, Compagnia di S. Luca (Cavallucci, *Notizie... int. alla R. Acc. del Dis. in Firenze*, Firenze, 1873, 26, e D. E. Colnaghi, *A dictionary* ecc., Londra, 1928, 238).

1566 — Per le feste in onore delle nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria dipinge il Duca ordinante e confermante le leggi all'arco del Sale; ed eseguisce a fresco nel ricetto fra la Sala Grande e quella dei Duecento due figure nel soffitto e quattro sopra le lunette (Vasari).

1570 — Dipinge nella cappella di S. Michele in S. Giacomo Maggiore a Bologna (C. Ricci, *Guida di Bologna*, [s. d.], 105).

1571, 10 dicembre — È massaro della Compagnia dei Pittori a Bologna, e con altri quattro deve occuparsi della vendita di un immobile della Compagnia stessa (G. C. Malvasia, *Felsina pittrice* [1678], ediz. 1841, I, 159).

1572 — Eletto papa Gregorio XIII, bolognese, sarebbe andato a Roma. Però vedi la notizia seguente.

1575, 7 marzo — Lorenzo Sabatini scrive a Prospero Fontana: « mi son poi fatto introdurre da Sua Santità che m'aveva fatto intendere per l'ambasciatore nostro che mi vuole vedere ». Il papa, racconta, gli disse allegramente: « Non mancaremo servirci di voi, acciò potiate anco agiutare la vostra fami-

gliuola ». Aggiunse « di volermi far dipignere molte cose in palazzo e fuori, e circa del suo ritratto, del quale umilmente lo supplicai, dandomi licenza e contentandosi per una sol volta da me e dal Passarotto, che da altro non vole esser ritratto ec. M'ha poi detto il signor Fabio, ch'io stia allegramente, che Sua Santità mi vole adossare tutte le pitture da farsi con la sopraintendenza agli altri pittori e con buona provisione, oltre la quale mi saranno anco pagate puntualmente le mie fatture », ecc. Così il MALVASIA, op. cit., I, 181, che dice di aver veduto anche « molte altre sue lettere da lui scritte a Mario suo figliuolo e ad altri, mostratemi alla sfuggita da Fr. Maria Sabbadini Notaro del Collegio de' signori Legisti ».

1577 — Muore a Roma. Aveva in quell'anno stesso partecipato alla fondazione dell'Accademia Romana di S. Luca. [1]

* * *

Lorenzo Sabatini bene spiega l'arte sua nell'*Assunta* della R. Pinacoteca Bolognese (fig. 254), ove la grossa figura della Madonna sul fondo piatto di luce gialla, con cerchi verdi e sfumature rossigne, sta pesantemente, aperte le braccia, estatici gli occhi. L'orma del Correggio s'imprime nella schiera degli angeli che s'aggrovigliano, forman delle braccia catena, intreccian spire sollevando la divina madre; ma il fondo scuro stacca la schiera angelica più di quel che usi il Correggio. I lineamenti arrotondati si rilevano fortemente; gli occhi fissi s'avvivano per l'in-

---

[1] Bibliografia su Lorenzo Sabatini. G. VASARI, *Le Vite* (1568) ediz. MILANESI, Firenze, VII (1881), 415, 621; VIII (1882) 620; R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584, 204 s., G. BAGLIONE, *Le Vite, ecc.*, Roma, 1642, 18; C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice* (1678) ediz. con note di G. ZANOTTI e altri, Bologna, 1841; ID. (L'ascoso Accademico Gelato), *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1865; G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1840, III, 65; C. J. CAVALLUCCI, *Notizie storiche dell'Accad. del Disegno in Firenze*, Firenze, 1873, 26, P. N. FERRI, *Catalogo riassuntivo della racc. di disegni... posseduti dalla R. Gall. degli Uffizi, ecc.* Roma, 1890, 308 s.; C. RICCI, *Guida di Bologna*, (IV ediz.), Bologna (s. a.); ID., *La R. Galleria di Parma*, Parma, 1896, 244; H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, 550 ss.; K. FREY, *Der literarische Nachlass des Giorgio Vasari*. Monaco, 1923, 665, L. HAUTECOEUR, *Musée National du Louvre. Catalogue ecc.*, II *École Ital. et École Espagn*, Parigi, 1926, 111; C. CECCHELLI, *Il Vaticano*, Milano-Roma, 1927; D. E. COLNAGHI, *A dictionary of florentine painters and engravers*, Londra, 1928, 238; R. LONGHI, *Precisazioni nelle Gallerie Italiane. I. La Gall. Borghese.*, Roma, 1928, 183.

tensità del colore; le chiome di un biondo chiarissimo e freddo forman contrasto parmigianinesco con i volti accesi, ammorbiditi però e velati dallo sfumato. Così il grande angelo reggente l'Assunta, a destra, appare tutto annebbiato da veli grigi, crepuscolari, che spengon l'azzurro del manto e il rosa delle carni.

Educato alla tradizione emiliana, il pittore cerca l'effetto nelle variazioni d'atmosfera moltiplicate per gli scorci delle figure: gli angeli entrano nell'ombra, ne escono, vi rientrano; le luci più forti sono in basso, nei due che s'appuntano agli angoli del quadro, come per dar aiuto di leva al volo dei compagni: essi sono vestiti entrambi di giallo, di un giallo chiaro e mutevole che dà i suoi riflessi alle carni. Le vesti stesse forman cartocci metallici.

L'influenza del Vasari sul Sabatini più si riconosce nella pala d'altare in San Giacomo Maggiore, condotta insieme col Calvaert, il quale si distingue chiaramente nell'Arcangelo San Michele e nel demone di colore sgargiante, dalle ali fiamminghe screziate. Nel resto, nelle figure della Madonna in trono, di San Giovannino, di San Giuseppe e di Gesù che prende sorridendo dalle mani dell'Arcangelo un'anima, il colore s'annebbia, pur lasciando scorgere il Sabatini tutto parmigianinesco, di un parmigianinismo grosso e manierato. Anche i due *Santi Agostino e Ambrogio* sulla parete (fig. 255), nell'affusate forme, nell'intonazione bionda, richiamano il Parmigianino, ma con i moduli ingrossati dal Vasari, mentre negli altri due *Santi dottori della Chiesa, Girolamo e Gregorio* (fig. 256), il Vasari prende il sopravvento; e il Sabatini diviene il vasariano facilone della Sala Regia.

Quivi, nella *Fede cattolica* (fig. 257) vestita di bianco, con la croce e il calice, lavora forse su disegno del Vasari stesso, dipingendola tutta sfumata, con i capelli biondi in luce, con le vesti bianche che prendon delicatamente nelle ombre toni violetti chiari. Tutti i colori son velati, abbassati di tono in questa composizione, non solo nella eccelsa Virtù, ma anche nelle teste degli eretici, a lei sottoposti, e così nello scomparto con la *Mostra dell'armata della lega tra il Pontefice, il Re di Spagna e la repubblica di Ve-*

nezia. La Chiesa, Venezia dogaressa, Spagna imperiale si danno la mano; e tutte tre le matrone grandiose, macchinose, sono

Fig. 254 — Bologna. R. Pinacoteca
Lorenzo Sabatini: *L'Assunta*.
(Fot. Alinari).

alleggerite dalle penombre, dalla leggerezza delle ombre e lo sfumato attenua, vela i colori senz'ardimento, senza grido. Le due scene, tanto quella ove la Fede cattolica impera, quanto

Fig. 255 — Bologna, San Giacomo Maggiore.
Lorenzo Sabatini: *Ss. Agostino e Ambrogio.*
(Fot. Croci).

Fig. 256 — Bologna, San Giacomo Maggiore.
Lorenzo Sabatini: *I Santi Girolamo e Gregorio.*
(Fot. Croci).

l'altra ove si spiegano le forze della lega, sono state eseguite interamente dal Sabatini, quantunque il Baglione l'abbia citato solo per quelle figurone allegoriche. Tutto il resto: alcuni genietti, un uomo piangente ginocchioni con una donna appresso, e più l'angiolo a sinistra di fronte alla cappella Paolina, sono tutti del Sabatini, evidente nello svanir dei colori, nel loro quietarsi sotto lo sfumato, nell'illividirsi del bianco e nel tingersi di viola nell'ombra, nell'arrosar del violetto e nell'imbiancar del giallo alla luce, nel ridursi dell'effetto al monocromo.

Con lo sfumato, il Sabatini toglie ogni vigoria alle masse, ogni impeto agli atteggiamenti del modello di Michelangelo, nella sua *Deposizione* a S. Pietro di Roma (fig. 258). La *Pietà* di Michelangelo nella cattedrale fiorentina servì evidentemente di modello; ma non intese il Sabatini nè il cader grave di Cristo morto, nè lo sforzo della madre divina per regger la Salma contenderla alla terra, nè il puntello di Nicodemo al gruppo, nè il termine di sostegno in Maddalena. Tutto s'addolcisce, ogni forza s'attenua e si consuma, la passione si spegne.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Berlino. Kaiser Friedrich Museum. [illegible]

Bologna. Archiginnasio. [illegible]

[illegible]

Fig. 257 — Roma Sala Regia. Lorenzo Sabatini: *Fede Cattolica.*
(Fot. Anderson).

Fig. 258 — Roma, S. Pietro. Lorenzo Sabatini: *Deposizione*.
(Fot. Anderson).

GIULIO MAZZONI.

1525 — Circa quest'anno vien posta generalmente la data di nascita di Giulio Mazzoni, di cui però non si ha notizia sicura da nessun documento. Sembra tuttavia certo, da quanto dice il Vasari, che tale data vada posta entro il terzo decennio del '500.

1543 — Prima di quest'anno Giulio Mazzoni lavorava con il Vasari. Questi racconta che l'artista piacentino «ebbe i suoi primi principî dal Vasari, quando in Fiorenza lavorava una tavola per messer Biagio Mei, che fu mandata a Lucca e posta in San Pietro Cigoli; e quando in Monte Oliveto di Napoli faceva esso Giorgio la tavola dell'altar maggiore, ecc.... » (VASARI, *Vita di Daniele da Volterra*).

Il quadro per Biagio Mei era finito nel 1543, e le opere in Napoli sono del 1544-45.

Il Mazzoni lavorò poi con Daniele da Volterra, da cui apprese a lavorar di stucco, «paragonando in ciò il suo maestro ».

1563, 10 giugno — « Scudi 100 a m.ro Giulio Piagentino per intero pagamento di due figure di stucco, fatte nella sala Regia » (BERTOLOTTI).

1563, 8 settembre — Dal giornale di Giacinto Barozzi risulta che il Mazzoni lavora insieme a Guglielmo della Porta, a Federico Zuccari, ed altri (BERTOLOTTI).

1568, 29 luglio — Giulio Mazzoni riceve 22 scudi, a conto di 45 promessigli per la pittura fatta nella cappella nuova nelle stanze degli svizzeri in Vaticano (BERTOLOTTI).

1573, 26 maggio — Stima dei lavori di stucco fatti da un maestro Lucio de Lutijs pittore nel palazzo Apostolico (BERTOLOTTI).

1576 — Il Mazzoni viene salariato di 5 scudi d'oro dal comune di Piacenza, perchè insegni in città gratis (SCARABELLI, *Guida di Piacenza*, postilla autografa ms. nel fondo comunale della biblioteca Civica di Piacenza; pubblicata dal PETTORELLI).

1577, 1° gennaio — Inizia i lavori in Santa Maria di Campagna presso Piacenza, dal braccio verso il Santuario; quella parte fu finita l'ultimo di febbraio 1581 (SCARABELLI, op. cit.). La decorazione venne poi distrutta perchè guasta da rifacimenti.

1589 — Ultimo documento per i lavori di Santa Maria in Campagna, e ultima notizia che resti sull'artista; la data della morte 1618, comunemente accettata, è arbitraria, e non poggia su alcun fondamento. [1]

* * *

Giulio Mazzoni stuccatore, che ha riempito delle sue figure il cortile di palazzo Spada a Roma, e gremito le sale di esso con i festoni legati da nastri serpeggianti, a corridietro, le cartelle alate, gli efebi ricciutelli seduti sui timpani, le cariatidi atletiche curve per la fatica nel reggere abachi sospesi di capitelli o pilastri rotti di edicole, si dimostra uno scultore di gran pratica, addomesticato all'arte di Daniele da Volterra, ma spesso intento a ristampar motivi decorativi, classicheggianti, o a modellar pupazzi in istucco, a pitturar figure alla vasariana, pur malamente memori, traverso Vasari e il Salviati, di Michelangelo padre.

In Santa Maria del Popolo, nella Cappella Teodoli, ove si firma pittore e scultore, la grandezza michelangiolesca divien turgidezza di membra, nelle figure di profeti e di sibille, con pieghe rattratte, con una passata di colore sulle forme, ove il viola e il verde ingialliscono alla luce. Peggiori le pitture di palazzo Spada a Roma, dove il colore nelle carni si fa rossiccio, benchè tenda in generale a consumarsi in livida monocromia. Come nella plastica, il pittore, annaspati i suoi materiali di bottega, li va sciorinando con una certa bravura, ma come per gioco.

---

[1] Bibliografia su Giulio Mazzoni: VASARI, *Le Vite* (nella Vita di Daniello Ricciarelli); TITI, *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1674; BERTOLOTTI, *Artisti modenesi a Roma*, 1882; PETTORELLI, *Giulio Mazzoni da Piacenza*, Roma, 1921.

Fig. 259 — Roma, Palazzo Spada. Giulio Mazzoni: Particolare di fregio. (Fot. Alinari).

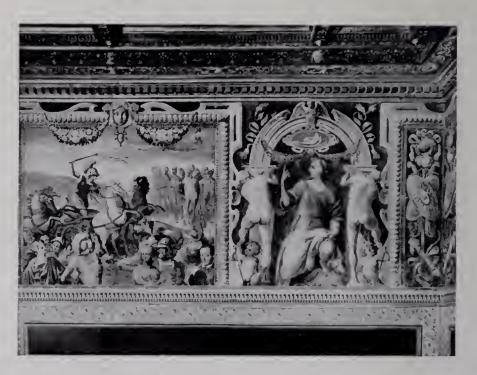



Fig. 260 — Roma, Palazzo Spada. Giulio Mazzoni: Particolare di fregio. (Fot. Alinari).

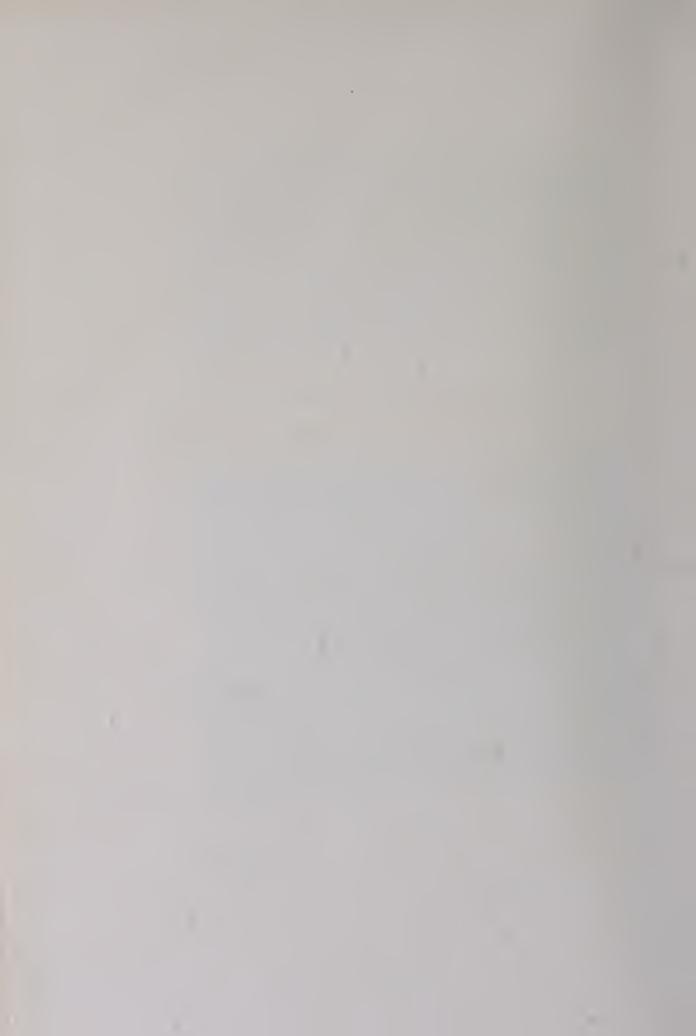
Fu pensato, per alcune minori composizioni mitologiche, Girolamo da Carpi autore, ma la serietà di quel maestro non si ritrova in parte alcuna della decorazione pittorica, incassata tra gli stucchi, l'oro e il gesso, di Palazzo Spada (figg. 259 e 260). [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Piacenza, Duomo, Cappella del SS. Sacramento: Affreschi nella volta (guasti da restauri).
— Santa Maria di Campagna: Affreschi (distrutti).

Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella del Rosario: Stucchi (attribuzione dubbia, del Pettorelli).
— Santa Maria del Popolo, Cappella Teodoli: Stucchi e pitture (firmata nella parete centrale « Julius Mazzonus Placentinus pictor et scultor »).
— San Pietro in Montorio, Cappella detta del « Vasari »: Stucchi (attribuzione dubbia, del Pettorelli).
— Palazzo Vaticano, Sala Regia: Due figure di stucco.
— Palazzo Spada: Architettura, decorazioni in stucco e affreschi in alcune sale.

I.

LA TRADIZIONE DI MICHELANGELO NELLA PITTURA CINQUECENTESCA.

9.

MARCELLO VENUSTI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Prima educazione lombarda del pittore, evidente nel quadro della chiesa di S. Antonio dei Portoghesi a Roma, ove sono impronte dell'arte di Pier Francesco Sacchi e dei Campi Cremonesi. - La decorazione della volta di una cappella di Santa Maria della Minerva, ove tra pesanti stucchi di stampo schiettamente lombardesco son pitture che segnano il graduale passaggio del Venusti da forme lombarde, affini a quelle dei Campi, alle forme michelangiolesche. - Commistione di forme lombarde e romane nella " Natività " di San Silvestro al Quirinale. - Decorazione pittorica di una cappella in S. Caterina de' Funari a Roma. - La " Annunciazione " copia da disegno del Buonarroti, nella chiesa di San Giovanni Laterano, e una serie di opere ove Michelangelo è spesso interpretato sulla guida del suo veneto volgarizzatore, Sebastiano del Piombo: la " Sacra Famiglia " del Museo storico artistico di Vienna, il " Cristo nell'Orto " della Galleria Corsini a Roma, la " Pietà " e la " Flagellazione " nella Galleria Borghese. - CATALOGO DELLE OPERE.

1512? — L'anno di nascita è incerto, da alcuni indicato al 1512, da altri al 1515. NICOLA PIO segnò i limiti della sua vita fra il 1525 e il 1578, senza che alcuno accetti tali date. Il VASARI lo dice mantovano, il BERTOLOTTI (*Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, pagg. 101-112) lo prova, per via di documenti, comasco.

1548, 8 maggio — Dipinge il ritratto di Paolo III Farnese:

« A M.ro Marcello pel prezzo d'un ritratto in tela di N. S. dallui comprato et per mia mano consignato all'Ecc.o signor Duca Horatio Farnese per commissione di S. S. il quale ritratto S. Ecc.a ha donato all'Ill.a Madama Degè madre dell'Ill.o sig. Ambasciatore del Re Christianissimo quando la si partì di Roma, scudi 884 ». (Arch. di Stato in Roma, R. Tesor. Segreta, 1545-1546, f. 173).

1549, 2 gennaio — Copia il *Giudizio Universale* di Michelangelo:

« Per mandato di M.ro Marco Macherone a M.ro Marcello pittore a buon conto di un quadro nel quale depinge il indicio che ha depinto M.ro Michelangelo Buonarota in cappella di

Sisto e questo per servitio di detto Palazzo, scudi 7, baj. 92 ». (Arch. c. s., Reg. di entrate ed uscita del Palazzo Nuovo dell'Ill. Casa Farnese, 1549, f. .....).

1551, 22 dicembre — Ha dipinto il ritratto del Pontefice e quello di un figliuolo del Duca Cosimo I (o Francesco o Ferdinando):

« Scudi 30 di oro moneta a M.ro Marcello pittore per recognitione di haver depinto due retratti uno di N. S. l'altro del figliuolo del Duca di Firenze » (Arch. sudd., Reg. Tes. Segreta, 1551, f. 59).

1553, 19 gennaio — È eletto dagli eredi di Lucrezia da Rouere a stimare la cappella di Daniele da Volterra, allogatagli da quella gentildonna alla SS. Trinità a Roma, non avendo Michelangelo accettato l'incarico di farne la stima, mentre dalla parte di Daniele fu scelto a perito Luzio da Todi (BERTOLOTTI, sudd., II, pag. 293).

1563 — Sposa Camilla Nunzi. Ne ebbe più figliuoli, uno cui pose nome Michelangelo, e questi si occupò di magia, insegnò matematica, attese a fortificazioni, che spiegò in un libro del 1606: *Della militare architettura di Michelangelo Venusti romano, professore delle scienze matematiche in Roma*, l'anno 1606.

1563 — Dipinge un *S. Bernardo* per la compagnia omonima (si hanno mandati a favore di Marcello Venusti o « Venosta » del 28 giugno, 30 giugno, 9 agosto, 15 settembre. Cfr. BERTOLOTTI, cit., I, pagg. 102-107). Il quadro dovette essere compiuto, perchè il 20 maggio 1564 si pagava dalla Compagnia mastro Bramante pittore, per avere « messo ad oro l'ornamento dello altare novo di S.to Bernardo ».

1564 — Data di una sua *Sacra Famiglia* nel Museo di Lipsia (cfr. VOSS, op. cit.).

1571, 20 marzo — Scrive al Sig.r Niccolò Gaddi chiedendo il resto del suo avere per un *Cristo nell'Orto* (vedi *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, Roma, 1754-1773, vol. III, pag. 179).

1576, 25 agosto — Fa testamento.

1579, 14 ottobre — Rinnova il testamento essendo *corpus infirmus*. La data dell'atto fu probabilmente quella della morte dell'artista. [1]

* * *

Nei regesti la notizia più importante, che serve di chiave allo studio dell'inizio di Marcello Venusti, è quella del suo luogo d'origine. Per il Voss e per altri egli è tuttora mantovano, mentre, com'è noto, per i documenti prodotti dal Bertolotti, è invece di Como. Questo spiega i caratteri lombardi dell'arte sua, non intravveduti sin qui da alcuno nelle sue opere prime. Quand'egli, arrivato a Roma, si trovò, caro ai Farnesi,

---

[1] Bibliografia su Marcello Venusti: VASARI, *Le Vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Firenze, L. Torrentino, 1550; e anche nella seconda edizione del 1568 presso i Giunti (ma vedi l'ediz. del 1878-1885 a cura di GAETANO MILANESI, vol. V, pagg. 625, 632, e vol. VII, pagg. 272, 574-575); BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti del Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavio nel 1642*, in Roma, nella Stamperia d'Andrea Fei, 1642, pagg. 20-22; SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura, ovvero trattato diviso in due libri*, in Cesena, per il Neri, MDCLVII, pagg. 72-73 e 185-186; NICOLA PIO, *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti in compendio in numero di ducento venticinque scritte e raccolte da Nicola Pio dilettante romano dedicate alli Signori Virtuosi e dilettanti della Pittura e del Disegno*, Roma, 1724, (Bibl. Ap. Vat., Capponiani 257, ai fogli 280-282); *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri Professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV al XVII*, Roma, Eredi Barbiellini, poi Niccolò e Marco Paglierini e infine solo Marco Paglierini, 1754-73, vol. III, pag. 179, lettera CIX. Da questa lettera scritta dal Venusti a Niccolò Gaddi si ricava la data del 1571 per « il quadretto dell'Orto » (forse quello della Corsini), per il quale il Venusti sollecita il resto del prezzo convenuto; TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, Stamperia di Marco Pagliarini, 1763; LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, (III edizione), Bassano, Giuseppe Remondini e Figli, 1809, t. I, pagg. 145-146, t. II, pagg. 102-103; BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Torino, Stamperia Reale, 1820, vol. VI, pagg. 280-291; DOMENICO CAMPANARI, *Ritratto di Vittoria Colonna Marchesana di Pescara dipinto da Michel'Angelo Buonarroti. Illustrato e posseduto da Domenico Campanari*, Londra, P. Rolandi, C. Molini, 1850 (Secondo il MILANESI [v. le *Vite* del VASARI, vol. VII, pagg. 574-575] questo ritratto non è di Michelangelo ma del Venusti, tanto più per esservi state scoperte dopo il 1850 [anno delle pubblicaz. del fascicolo del Campanari] le sigle V. M.); A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, U. Hoepli, 1881, vol. I, pagg. 101-112, e cenni nel vol. II, pagg. 273, 293; C. V. BARELLI, *Marcello Venusti*, in *Riv. Archeol. della Prov. di Como* (annessa al vol. X, 1883, dell'*Arch. St. Lomb.*), pagg. 27-30; HENRY THODE, *Michelangiolo, Kritische Untersuchungen uber seine Werke*, Berlino, G. Grote, 1908, vol. II, pagg. 456-461, oltre ad accenni nel vol. I, pag. 240; vol. II, pagg. 19, 166, 399, 436, 462, 466, 469, 473, 503, 548, 551; vol. III, pag. 294; ID., *Michelangiolo und das Ende der Renaissance*, Berlino, G. Grote, 1912, vol. II, pagg. 478, 558; 580, 595; 674; 676; 681, 682; 700; HERMANN VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, G. Grote, 1920, vol. I, pagg. 116-117 con 2 fig.; ROBERTO LONGHI, *Precisazioni nelle Gallerie Italiane*, I, *R. Galleria Borghese*, Roma, a cura di *Pinacoteca*, 1928, pag. 190 n. 153, pag. 211, n. 351, pag. 215, n. 379 e n. 392, pag. 218, n. 422.

nella corte papale, a far ritratti del Pontefice Paolo III, doveva già aver maturata la sua arte stando nella cerchia di Sebastiano del Piombo e di Michelangelo; ma prima, pur risentendo di questo grande maestro, che già aveva egemonia su tutta l'arte italiana, doveva aver raccolti elementi pittorici a Como e a Milano, da Pier Francesco Sacchi e dai Campi cremonesi, che con Calisto Piazza di Lodi vi tenevano il campo. In un'opera del Venusti a Sant'Antonio dei Portoghesi, presso Sant'Agostino in Roma, raffigurante la *Vergine che appare a due santi*, entrambe queste figure, e specialmente quella del Santo a capo scoperto, riflettono l'educazione lombarda del pittore, e soprattutto reminiscenze del Sacchi. Maria nella gloria può ricordarci l'altra composizione di Bernardino Campi nel Museo Civico di Cremona, raffigurante la regina del cielo sulle nuvole tra angioli oranti e teorie di cherubi, e le figure attorno alla Vergine lascian scorgere ancora l'impronta primitiva del pio Borgognone. Questi ricordi di Lombardia si ritrovano nella volta della cappella di S. Maria sopra Minerva, a destra dell'altar maggiore, ornata di stucchi con una esuberante ricchezza, nuova a Roma, non nuova ai maestri di Cremona, noti certamente a Marcello Venusti. Son qui infatti ricordi delle loro composizioni ad arco, a cerchio, a corona, come delle proporzioni allungate proprie alle loro figure. Simili proporzioni si vedono nel riquadro della *Natività*, tra riflessi di luce notturna che son richiami al correggismo diffuso dai Campi in Lombardia.

La stessa decorazione in istucco, come già dicemmo, schiettamente lombarda, sulla volta della cappella dipinta da Marcello Venusti in S. Maria sopra Minerva (fig. 201), ha le sue lontane origini nell'ornamento dell'Omodeo alla Certosa di Pavia e il suo esempio evoluto nella decorazione straricca del Bombarda a Palazzo Ducale di Venezia e nel Duomo di Cremona. Ma non è l'eleganza dei modelli in questa decorazione massiccia e straricca, senza studiata coordinazione, d'apparenza anche più esorbitante e chiassosa nel mondo romano, ove gli stucchi prendevan misura dai bassorilievi delle Terme. Tra le cornici dense di pro-

Fig. [illegible] — Roma, S. Maria sopra Minerva, Cappella del Rosario (Marcello Venusti). Particolare della decorazione alla volta (Fot. Alinari)

vinciale ricchezza affondano gli scomparti dipinti da Marcello Venusti, i quali hanno importanza fondamentale nello studio dell'arte sua. Essi dimostrano in lui, come abbiam detto, il persistere della tradizione pittorica lombarda, e il suo speciale atteggiamento d'imitatore di Michelangelo. Egli tra i primi in Roma a volgere verso un'interpretazione cromatica i principi formali del Buonarroti. Quasi non è traccia di michelangiolismo nella composizione dell'*Ecce Homo*, romaninesca nell'abbandono della linea e nel rotondeggiar delle forme sfiorate da luce. Come in un gorgo luminoso si aggira il Cristo, e barbagli nell'ombra corrono, attorno, sulle armature e sulle vesti di Erode e delle guardie. Appena s'intravvede un tentativo di michelangiolismo nel turgido busto del Redentore e nel motivo a contrapposto delle due mezze figure in angolo a destra; ma il loro movimento è sentito da uomo del settentrione d'Italia, ed è pretesto a uno squillo di luce. L'aggirarsi delle immagini a cerchio, secondo schemi lombardi, e l'effetto luministico del galleggiar di esse dall'ombra si ripetono nella scena della *Veronica che appresta il sudario* (fig. 262) e nella *Disputa di Gesù con i Dottori* (fig. 263), ove anche le rocce da destra a sinistra si muovono circolarmente, e il lembo di cielo che si scorge in alto sembra l'occhio di un'aperta volta. In queste due melodiche composizioni è tuttavia qualche nota rivelatrice di un elemento nuovo che entra nel concetto pittorico del Venusti. La figura della Veronica, nella prima, appare staccata dalle altre e rassodata da luce; le stesse sfaldature del manto, d'indiretta origine michelangiolesca, diventan pretesto a serici fruscii, a tenui variazioni cromatiche. Così la luce, che s'abbatte sulle forme tagliate alla romana delle due figure sedute a contrapposto nel primo piano della scena della *Disputa*, serve a romper il velo delle tinte con un improvviso squillo di colore. Il manto chiaro dell'Apostolo chino a sinistra, il libro, le mani, i lini arrovesciati sulla spalla di San Pietro, prendon dalla luce che li investe spessore e forza cromatica. La *Notte* (fig. 264) è una bella improvvisazione luministica. In un interno come di ampia spelonca, il fulgore del giaciglio di Gesù irradia sprazzi

Fig. 262 — Roma, S. Maria sopra Minerva, Cappella del Rosario. Marcello Venusti: Particolare della decorazione della volta: *Cristo caduto sotto la Croce.* (Fot. Istituto L. V. C. E.).

nell'ombra sulle figure attorno; annebbia il bue e il somarello; sveglia dal sonno le oscure muraglie. Tra il focolare dei bianchi lini di Gesù e la luce di un idillico paese con l'annuncio ai pastori, l'atmosfera avvolge al modo lombardo cose e persone, mentre se ne staccano abbacinati il gruppo di donne a destra, d'intenzione michelangiolesca, e la deliziosa bamboletta incandescente del puttino tornito da luce. Il sacco di sghembo in primo piano, col bastone che San Giuseppe si è appena sfilato dalle spalle, trae dalle sfaccettature fortemente illuminate vita più intensa come quella delle figure, e di per sè dimostra nel Venusti un senso pittorico nuovo al mondo romano, mentre la Madonnina dal profilo tenue, dalla mano affilata, ha una grazia muliebre più vicina al Lotto che al Correggio. Ma anche in questa composizione, cui è principale fondamento lo sfumato atmosferico, le sfaldature delle vesti della giovane donna a destra, e più quelle, nitide e ampie, del pastore inginocchiato a sinistra, mostrano come nei suoi primi passi verso Michelangelo il pittore sia guidato soprattutto da un istinto di colorista. Le divisioni taglienti fra piani fortemente schiarati e piani oscuri, nella figura strascicata del contadino, determinano un improvviso grido di colore.

L'imitazione da Michelangelo meglio si chiarisce negli scomparti attorno: la *Resurrezione*, l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, *Gesù flagellato;* solo la linea compositiva del *Cristo nell'orto* riecheggia cadenze lombarde. Di stampo michelangiolesco è l'angelo che saluta la Vergine incurvata con molle grazia correggesca, e nelle figure della *Visitazione* il Venusti, dominato dal mondo di Michelangelo, vede forme giganti, sperticate. Ma le pareti oscure, da cui staccan le immagini, rievocano ancora la tradizione lombarda; e certi sgangherati movimenti mostrano come difficile fosse al maestro, uso alle facili cadenze dei leonardeschi di Lombardia, interpretare la vita dinamica dei piani di Michelangelo. Nel loro insieme, le composizioni della cappella segnano il cammino del pittore nel graduale passaggio dall'ambiente lombardo all'ambiente romano: egli che, nella *Pentecoste*, per rendere un effetto di luce, ricorre addirittura al fondo oro,.

Fig. 263 — Roma, S. Maria sopra Minerva, Cappella del Rosario.
M. Venusti: Particolare della decorazione della volta: *Disputa nel Tempio*.
(Fot. Istituto L. V. C. E.).

e par onduli al soffio della luce fiammea le figure sfumate di tinta, nella *Visitazione* vede soprattutto giganteggiare davanti a sè le forme di Michelangelo; e allunga le immagini; determina con i drappi tesi i larghi piani della figura di Maria, traendone pretesto di schiarimenti e d'oscuramenti di colore.

Di un michelangiolismo ancor timido, ancora pauroso di grandi effetti, è la *Vergine che presenta Gesù al tempio* (fig. 265), bella composizione scandita a gradi dalla luce, che dà vita intensa ai bianchi: il drappo in capo di Maria, la mitra del Sacerdote, la tovaglia della mensa d'altare. Il Lombardo lascia dietro, nell'ombra, San Giuseppe, gli assistenti, un chierico, mentre delinea sul bianco della tovaglia il profilo in lieve penombra di un altro fanciullo, che ci riconduce, anche per la testa ricciuta e il taglio della figura, alla Bergamo del Lotto e di G. B. Moroni. La scena, sentita nell'insieme con spirito lombardo, trae una nota di grazia dal candor virginale del volto di Maria, dallo sguardo di meraviglia, dal trepido gesto, perfino dall'impaccio delle vesti, che vorrebbero romanamente ingrandirsi sulla delicata persona. Soltanto le due figure rigide nel fondo, in posa statuaria, e la compunta profetessa, stonano nel generale sviluppo della linea compositiva. I lineamenti di Michelangelo paion vestirsi, nella Vergine, di grazia infantile.

Opera di transizione tra gli affreschi di questa cappella e il gruppo di pitture di più diretta interpretazione michelangiolesca ci sembra la *Natività* in San Silvestro al Quirinale (fig. 266), di speciale interesse nello svolgimento artistico del Venusti. Il gruppo principale, elevato a scala, sui cui gradi s'abbatte la luce, richiama le costruzioni plastiche di Sebastiano del Piombo, ricordato anche nel tono plumbeo dei lini di Gesù, ma vien dal settentrione il paesaggio con le figurine sparse, e nella ronda degli angeli tra ombre diafane e chiaror di luce par suoni l'eco dei canti di Lorenzo Lotto, come nell'albor lunare del cielo che occhieggia fra trave e trave. Nel primo piano, i forti oscuramenti e schiarimenti delle superfici, d'origine michelangiolesca, danno al colore lampeggiamenti metallici. Batte in pieno la luce sui larghi

Fig. 264 — Roma, S. Maria sopra Minerva, Cappella del Rosario.
Marcello Venusti: Particolare della decorazione: *Natività*.
(Fot. Istituto L. V. C. E.).

Fig. 265 — Roma, S. Maria presso Minerva, Cappella del Rosario. Marcello Venusti: Particolare della decorazione: *Purificazione*. (Fot. Istituto L. V. C. E.)

Fig. [illegible] — Roma, San Silvestro al Quirinale. Marcello Venusti: *Natività*.
(Fot. Anderson).

Fig. [illegible] — Roma, San Giovanni Laterano, Sagrestia. M. Venusti: L'Annunciazione.
(Fot. Anderson).

decorazione di volta notata in Santa Maria sopra Minerva; e ne ricorda le pitture con Santi su fondo cupo, oscurato: un vescovo con piviale e stola rossi in pomposo atteggiamento, ancora di maniera lombardo-romaninesca; un Sant'Andrea di un michelangiolismo alla Lomazzo, grosso e contorto. La pala dell'*Annunciazione* è una pallida copia di quella che « il gentilissimo messer Tommaso de' Cavalieri, che sempre l'ha favorito, ha fatto dipingere.... per la chiesa di San Giovanni Laterano », come scrisse il Vasari. Questa tavola è ancora nella basilica lateranense, e il disegno, « di mano propria del Buonarroto », dal Venusti seguito, fu donato, sempre a detta del Vasari, al duca Cosimo da Leonardo Buonarroti.

Nell'ambiente grandioso del quadro lateranense (fig. 268), che lascia sentire l'ampiezza dell'architettura di Michelangelo, la figura della Vergine, fasciata dal manto turchino e dalla veste rosso stinta, ha slancio meraviglioso. La formosità delle donne di Michelangelo è qui contenuta entro limiti di grande eleganza. Il collo è lungo; raccolta l'espressione della testa sul bello e gagliardo fusto muliebre. Le ali dell'angiolo sono marmoree, come ampli gusci di marmo grigio azzurro; le pieghe spezzate, a brevi piani, a spigoli acuti, a vicenda afforzano e sbiadiscono il colore per schiarimenti e oscuramenti improvvisi. La cortina del letto, a pieghe sottili, richiama ancora, nell'opera tratta dal disegno stesso di Michelangelo, lombarde grafie, e il gusto del colore s'afferma nell'accensione dei volti, nel bianco abbagliante della colomba tra i fiotti lievi della luce, nel gioco policromo dei triangoletti e dei dischi incassati entro il pavimento.

Un accostamento al Buonarroti, maggiore di quello che può vedersi nella decorazione pittorica di Santa Caterina de' Funari, trattata con spirito d'antica grottesca, si nota nella *Pietà* di Sant'Antonio dei Portoghesi, ove, al centro, Marcello ripete il gruppo del Buonarroti in San Pietro, senza la scultoria bellezza che nella pala di San Giovanni in Laterano egli aveva tratta dalla copia viva del disegno di Michelangelo. Nella figura

Fig. 269 — Vienna, Museo Storico Artistico. Marcello Venusti: *Sacra Famiglia.* (Fot. Wolfrum).

di San Giovanni, e più in quella di Maddalena, che egli ha aggiunta di proprio al gruppo michelangiolesco, si può trovare qualche reminiscenza assai vaga del tipo di Sebastiano. Ma il colore liscio nulla ha di veneto, e i lineamenti slargati perdono il vigore scultorio del Veneto michelangiolista. Il fondo di paese, di tipo romano, si collega a quelli sebastianeschi per il bagliore infocato all'orizzonte.

Michelangelo traverso Sebastiano si può vedere anche nella *Sacra Famiglia* del Museo storico artistico di Vienna (fig. 269), prossima certo di tempo all'*Annunciazione* di San Giovanni in Laterano, di cui ripete anche il velato baldacchino e l'incorniciatura dei mobili. Così l'interpretazione sebastianesca di Michelangelo è chiara nel *Cristo orante* della Galleria Nazionale a Palazzo Corsini, dove tuttavia scompare l'elevazione della divina figura sul monte di Getsemani, come se quelle immagini pesanti, quei volumi massicci, avessero bisogno del basso fianco per ottenere fermezza, e nella *Pietà* della Galleria Borghese (fig. 270), dove il movimento michelangiolesco di torsione è nel Cristo e negli angeli, non nella Vergine, che contrasta con la sua massa simmetrica al rotear delle altre figure. In queste opere il movimento, semplificato, dei piani michelangioleschi, volge a nuovi effetti le tendenze cromatiche di Marcello Venusti: nella *Sacra Famiglia* di Vienna lo schiarimento e l'oscuramento delle superfici corporee assume valore di ritmo.

Marcello copiò la *Flagellazione* di Sebastiano in San Pietro in Montorio (Galleria Borghese), come copiò in piccole figure il *Giudizio Universale* di Michelangelo (Galleria di Napoli). Fra i due termini stette il pittore lombardo, ora accostandosi di più a forme sculturali, ora attenuandone con l'ombra e il colore la massività. Solo Sebastiano del Piombo aveva potuto accostarsi al gigantesco Buonarroti, immergendone le statue nel color veneziano; agli altri, in generale, non fu possibile di non restare come schiacciati dalla potenza michelangiolesca. Il colosso sorpassava gli sguardi degli imitatori; s'innalzava di tanto che i seguaci non arrivavano a raccoglierne l'immagine osservandola

Fig. 270 — Roma. Galleria Borghese. Marcello Venusti: La *Pietà*.
(Fot. Anderson).

dal sotto in sù. Marcello Venusti, che già in Lombardia aveva veduto le propaggini dell'arte michelangiolesca, portò con sè tradizioni pittoriche e lo sfumato che il grande fiorentino distruggeva, portò con sè un fasto che Michelangelo taciturno contrariava. Si avvicinò perciò al volgarizzatore dell'arte del Buonarroti, a Sebastiano del Piombo, che gli rese possibile di accostarsi al nume; ma vi si accostò ginocchioni, tremante, e lasciò le grandi figure per formarne di piccole. Perfino il *Giudizio Universale* ridotto a proporzioni minuscole ci dice che Marcello Venusti non aveva forte respiro per rendere le ciclopiche visioni di Michelangelo.

Le tradusse in miniatura, distruggendole, il pittore comasco che intuì, con forze non bastevoli per condurla a termine, la soluzione cromatica dei principî formali di Michelangelo. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Napoli, Museo Nazionale: Copia del *Giudizio Universale* di Michelangelo.

Roma, S. Agostino: *S. Caterina* (1ª cappella a destra, nel centro).

— — *Ss. Stefano e Lorenzo* (1ª cappella a destra, in due pannelli laterali).

— S. Antonio dei Portoghesi: *Ss. Antonio Abate, Sebastiano e Vincenzo Martire.*

— — *Pietà.*

— S. Caterina dei Funari: *Storie del Battista.*

— S. Giovanni in Laterano: *Annunciazione* (sagrestia).

— S. Maria sopra Minerva, Cappella del Rosario: Volta coi fatti della *Vita della Vergine e di Cristo.*

— — Prima cappella a sinistra nel transetto: *Noli me tangere* (sull'altare, attribuito).

— — Seconda cappella della navata sinistra: *S. Giacomo Apostolo* (sull'altare, attribuito).

— — Ingresso alla Sagrestia: *Madonna col Bambino fra i Ss. Pietro e Paolo.*

— S. Maria della Pace, Cappella Mignanelli: *Madonna col Bambino fra i Ss. Ubaldo e Girolamo.*

— S. Silvestro al Quirinale: *Adorazione del Bambino.*

— S. Spirito in Sassia, Cappella di S. Giovanni Evangelista: *Storie del Santo.*

— Galleria Borghese, n. 133: *Flagellazione*

— — n. 422: *Pietà.*

— — n. 392: *Sacra Famiglia.*

— — n. 359 o 379: *Testa del Salvatore* (già data a Giulio Clovio e dal LONGHI assegnata al Venusti).

— — *Ritratto di Vittoria Colonna* (solo ricordato da DE FABRICZY, in *Arch. St. dell'arte*, 1897, pag. 485).

— Galleria Corsini, n. 591: *Annunciazione.*

— — n. 592: *Sacra Famiglia.*

— — n. 10049: *Orazione di Gesù nell'orto.*

— — *Crocifisso* con *due mezze figure d'angioli ai lati* (attribuitogli dal BERNARDINI, in *Rass. d'arte*, 1912, pagg. 93-94).

— Pinacoteca Vaticana, n. 88: *Pietà* (nei depositi, attribuita).

— Già presso Domenico Campanari. *Ritratto di Vittoria Colonna* (illustrato dal possessore come opera di Michelangiolo (Londra, P. Rolandi, C. Molini, 1850), e ricordato dal MILANESI (*Vite* del VASARI, vol. VII, pagg. 574-575), che lo dà al Venusti, per esservi state scoperte dopo il 1850 le sigle V. M.

Vienna, Museo Storico Artistico: *Sacra Famiglia.*

I.

LA TRADIZIONE DI MICHELANGELO NELLA PITTURA CINQUECENTESCA.

10.

PASQUALE CATI e compagno

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: L'opera primitiva accademica del " Martirio di San Lorenzo " a San Lorenzo in Panisperna a Roma. - Le pitture decorative della cappella Altemps a Santa Maria in Transtevere, dove il Marchigiano si vale della molteplicità di piani formali, dei contrapposti di atteggiamento, delle pose tortili di origine michelangiolesca, per volger verso un fine, non di forma scultoria, ma di cromatici effetti.

GIO. BATTISTA LOMBARDELLI, detto della MARCA e MONTANO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Pitture del marchigiano aiuto di Pasquale Cati in Roma, a Santo Spirito in Sassia, a Sant'Angelo ai Corridori e in una sala del Palazzo Vaticano. - CATALOGO DELLE OPERE.

PASQUALE CATI.

1550 — Nascita del pittore in Jesi.

1577 — Affresca a Roma in S. Lorenzo in Panisperna il *Martirio del Santo.*

1577, 1 novembre — È registrato negli atti dell'Accademia di S. Luca il pagamento da lui fatto in occasione del suo ingresso nell'Accademia, in quell'anno ricostituita da Federico Zuccari.

1583-1585 — Vengono fatti pagamenti al Cati, che, insieme ad altri artisti, eseguì lavori nella Sala del palazzo di Montecavallo (cfr. BERTOLOTTI, *Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, 1885, pag. 60).

1588, 28 gennaio — Firma il contratto per la decorazione della cappella di Marco Scitico, poi Altemps, in S. Maria in Trastevere.

1591 — Ritrae Martino Longhi.

1620 — Muore in Roma. « Podagroso e malsano », scrive l'ORLANDI, « condusse la vita fino agli anni settanta ».[1]

* * *

Poco è rimasto dell'attività di questo singolare artista, che, giunto a Roma, come i fratelli Zuccari, dalle Marche e scolaro dell'Arpinate, sembra chiudersi volontario nel recinto di un piccolo giardino suo proprio per salvarsi dal mal gusto imperante nella pittura di parata diffusa dall'Accademia romana. Come il suo maestro Giuseppe Cesari, egli attinse alle due fonti alimentatrici del manierismo romano: Raffaello e Michelangelo, ma solo negli esempi di Michelangelo trova la base per giungere alla sua personalissima visione cromatica.

La più antica opera nota del Cati, il *Martirio del Santo Diacono* nella chiesa di San Lorenzo in Panisperna (fig. 271), è certamente una goffa e macchinale composizione accademica, che, senza gli affreschi della Cappella Altemps, ci avrebbe data del Marchigiano un'idea non superiore a quella del Cavalier d'Arpino, dall'indirizzo del quale egli mostra divergere, forse ancora involontariamente. Invece della facilità trasandata e vanitosa di Giuseppe Cesari si sente nel *Martirio di San Lorenzo* lo stento, la fatica di un esordiente che vuol adattarsi a forme non familiari; e costruisce a pezzi la sua composizione mediante scalette in direzione opposta, blocchi di muro e gruppetti di figure, come un castelluccio di carte in incerto equilibrio. Composta a fatica la scena, quasi di tanti episodi slegati fra loro, il Marchigiano emula i campioni del manierismo romano, inturgidendo bozze di carne sotto le tese corazze degli armigeri, con minore disin-

[1] Bibliografia su Pasquale Cati: BAGLIONE, *Le Vite*, cit.; TITI, *Ammaestramento* [illegible] cit.; MISSIRINI, *Memorie*, cit.; BERTOLOTTI, *Artisti* [illegible], cit.; ID., *Artisti lombardi*, II, [illegible]; TAJA, *Descrizione del Palazzo Apostolico*, cit.; LOPRESTI, [illegible] *XVI e XVII*, in *L'Arte*, XIII, [illegible]

Fig. 271 — Roma, San Lorenzo in Panisperna.
Pasquale Cati: *Martirio di San Lorenzo.*
(Fot. Istituto L. V. C. E.).

voltura di quelli, tanto che le gambe, barcollanti nel passo, par non abbiano forza di reggere i torsi ipertrofici. Incapace di rendere effetti di movimento, Pasquale Cati muove come marionetta qualche armigero a passo spinghettato, e seguendo la moda romana introduce alcuni gruppetti di parata, ad esempio i tre cavalieri a colloquio, e stampa la figura del Martire sugli schemi d'un raffaellismo odiosamente dolciastro. Tuttavia, fra tante goffaggini, si può scorgere, anche in questa esercitazione accademica, il germe da cui sboccerà la delicata ricchezza pittorica della cappella Altemps, quando ci s'indugi a gustare il grigio dei marmi, su cui posa così lieve e silenzioso il verde dei tappeti, l'aranciato e il rosso dei giachi tesi sulle corpulenti figure, che trascolorano non secondo le convenzioni dello stridulo cinquecentismo romano, ma in toni delicati di rosa smorto e di giallo canario. La stessa costruzione stentata della scena, che alla fine del Cinquecento riflette un invincibile spirito arcaico, è un tentativo, sia pur fallito, verso quell'architettura articolata e complessa di piani che nella cappellina Altemps si svolgerà in delizioso capriccio costruttivo.

Undici anni più tardi, e cioè nel 1588, Pasquale Cati s'impegna a decorar di pitture la cappella Altemps in Santa Maria in Trastevere; e comincia il lavoro dalle pareti, rappresentando un *Concistoro* e il *Concilio di Trento* (figg. 212 e 213). In questi due affreschi, il Marchigiano ritrae genericamente qualche impronta dell'accademia michelangiolesco-raffaellesca, tipo Zuccari e Giuseppe Cesari, ricordando un poco, nel gruppo delle *Virtù Teologali* assise davanti al recinto del Concilio, certi gruppi pomposi postraffaelleschi della sala di Costantino; e nell'altro d'armigeri a colloquio, nell'angolo a sinistra della sala del Concistoro, i soldatoni di parata cari a Federico Zuccari. Ma l'affinità rimane, in questi e in altri particolari della scena, tutta esteriore: l'enfasi della *Religione*, nella schiera delle *Virtù*, prende un sapore scherzoso, in spontaneo accordo col gran cartoccio barocchetto della prospettica assemblea, e i due armigeri nella scena del Concistoro,

con le stoffe sbuffanti e arricciate e le armature forbite, senza la pesante e tronfia pompa decorativa dei soldati zuccchereschi, felicemente si fondono nella generale fluidità di linea e di colore che impronta la scena. Forme lievi senza peso, volubili contorni,

Fig. 272 — Roma. S. Maria in Trastevere. Pasquale Cati. Un C[illegible]
(Fot. Istituto L. U. C. E.).

e come disegnati dal soffio dell'aria, un fare spumeggiante, all'unisono con le pieghe liquide dei mantelloni cardinalizi, rivelano subito la fresca sensibilità artistica di Pasquale Cati. I mantelli cardinalizi diventano anzi il tema centrale nella policromia del quadro, di un pallor signorile eppur gaio, ove si spengono in

sommessi accordi le grida chiassose, le stonature sfacciate dei coloristi accademici, tipo d'Arpino e Vasari.

Un effetto pittorico divertente scaturisce, nel *Concilio*, dall'affittirsi delle figurine entro l'aula, dal mulinello degli stalli circolari, dalla morbida successione dei grigi, che mette in valore, senza contrasti, la tenera luce della siepe di rose composta da una piccola schiera di cardinali sul verde spento del tappeto. Tra i grigi della moltitudine di prelati, s'accendono le candelette dei bianchi, le fiammelle delle manine rosate. Ovunque, il pittore tende a sfuggire la vivezza delle tinte e delle luci, con un gusto di colore aristocratico, delicato e silenzioso: i bianchi s'inceneriscono, i rossi digradano in roseo, i violetti han tonalità basse e leggiere; gli splendori dei rasi si smorzano come attutiti da veli. Appena, una nota decisa di rosso è nel primo piano, nel cumulo sfasciato dei libri.

Nell'affresco del Concistoro, tra figure, atteggiamenti e panneggi di maniera, ad esempio il goffo lenzuolo che fa da manto al vecchio di sinistra in alto, presso la colonna, la scioltezza pittorica del Marchigiano torna a sorprenderci. La luce, che investe le cappe dei tre cardinali veduti da tergo, par ne stemperi la rosea freschezza. Più che le stesse figure destano l'interesse del pittore queste grandi cappe spumeggianti, il cui rosa tenero e liquido così dolcemente accosta il bianco cinereo delle pellicce disfatte. In tutto il vasto scenario la luce mantiene una vellutata edonistica morbidezza, anche quando il movimento repentino di un'immagine insolitamente dinamica, ad esempio del cardinale all'estrema destra, ne accelera la vibrazione. Dovunque l'istinto di colorista guida l'opera del Cati: e se l'armigero seduto da tergo nel piano anteriore sembra alla prima un'accademia michelangiolesca, si vede subito che la rotondità dell'ipertrofico torace serve mirabilmente a creare un carezzevole brano di colore, nel giaco che si schiara con vellutata dolcezza dov'è teso dai muscoli e affonda nei cavi tenere ombre azzurro acciaio. La maglia argentata dell'armatura, e una

faldetta di stoffa gialla, completano la delizia cromatica che scaturisce da quel brano, così intelligentemente trasformato, di plastica michelangiolesca. Veli impercettibili, colorate nebbie, traggono effetti pittorici d'estrema raffinatezza dalla cappella

Fig. 273 — Roma. S. Maria in Trastevere. Pasquale Cati: *Il Concilio di Trento.* (Fot. Istituto L. V. C. E.).

aperta nel fondo, dove nell'atmosfera grigio-viola ride fra le tende verdi la rosea veste di una Madonnina raffaellesca; e tra i rossi incupiti e assopiti, tra gli ori bassi delle mitre arcivescovili, trilla appena, sommesso, il bianco d'argento di quelle dei vescovi.

La volta, con la sua decorazione in istucco e a colori, compone alla cappella architettata da Onorio Longhi un fiorito

coperchio cinquecentesco (fig. 274). Intorno ai poligoni dipinti nelle vele, ai riquadri binati degli angoli, riuniti in alto da

Fig. 274 — Roma, S. Maria in Trastevere.
Pasquale Cati: Volta della cappella Altemps.
(Fot. Istituto L. V. C. E.).

due timpani in istucco, ai quattro curvilinei trapezi che s'irradiano dall'ovato mediano, e intorno ai medaglioni ovali de-

gli Evangelisti, ghirlande massicce, capricciose cartelle, spirali fogliacee in istucco, figurette a bassorilievo e morbidi nudini a tutto tondo compongono una decorazione scintillante e fantasiosa, in perfetto accordo di linea e di colore. Le volute scattanti dei medaglioni, le spezzate cornici degli specchi, gli stemmi retti da sorridenti fanciulli, le volute delle cartelle, elastiche e

Fig. [illegible] — Roma, S. Maria in Trastevere.
Pasquale Cati: Particolare della volta della cappella Altemps.
(Fot. Istituto L. U. C. E.).

flessibili come foglie di palma, e sottolineate d'oro con gusto di orafo, le ali dei cherubi che dalla cornice dell'ovato mediano s'incurvano a uncinar la spezzata cornice architettonica dei finti rilievi bronzei, l'innesto agilmente articolato dei pezzi decorativi, segue dappertutto l'andamento capriccioso e nervoso cui la linea volentieri si abbandona negli affreschi. I motivi energetici dell'architettura michelangiolesca assumono, in questa minuta traduzione, l'eleganza flessuosa di un rococò precoce.

Le costole, con gli animati medaglioni (figg. 275-277), e gli

richiama il grande architetto Pellegrino Tibaldi, e ancor più richiamano questo maestro la *Visita di Maria a Santa Elisabetta*, ove masse umane e masse murarie pienamente si equivalgono, e la geometrica composizione della *Natività di Maria*, costruita di tanti cubetti colorati: i grembi delle donne sedute, il tavolo, il letto. La figura in ginocchio della donna che nella *Presenta-*

Fig. 277 — Roma. S. Maria in Trastevere.
Pasquale Cati: Particolare della volta della cappella Altemps.
(Fot. Istituto L. U. C. E.)

zione al Tempio porge le colombe è bellissimo esempio di sapienza prospettico-architettonica, assumendo, nel suo ufficio di suggerire e limitare lo spazio mediante una misurata inclinazione di posa, il valore stesso degli elementi murari. Ma mentre nel Tibaldi, che pure sente il problema del colore in rapporto con quello della forma michelangiolesca, l'ardimento plastico architettonico supera l'ardimento pittorico, il plasticismo e il moto formale michelangiolesco sono per il Cati, timido e primitivo al confronto di quel grande funambolo conquistatore di spazi.

soprattutto elementi di una visione di puro colore. Così le varie inclinazioni dei corpi, volentieri presentati d'angolo o da tergo e attorti michelangiolescamente a vite, mirano soprattutto ad animare il gioco cromatico delle zone sottilmente colorate, mediante improvvisi schiarimenti e oscuramenti; e la semplificazione quasi cubistica della forma cui giunge il Cati nelle figure di primo piano della *Presentazione al Tempio* perde ogni geometrica impassibilità per l'andamento spezzato e nervoso di una linea che nei panneggi par frema alla brezza del mattino. La gradinata d'alabastro, le colonne perlacee alla luce, violastre nell'ombra, intonano il canto dei bianchi velati e argentini che hanno la nota più viva nei veli crespi delle donne in primo piano.

Nella *Visitazione*, esempio mirabile d'architettura a un tempo solenne e cristallina, la figura muliebre in primo piano poggiata alla base massiccia di una colonna, ampia e squadrata come tronco di pilastro, è ben noto motivo passato traverso tante legnose stampe michelangiolesche, ma la semplicità monumentale che il Marchigiano sa infondergli serve anzitutto a far valere la letizia, la freschezza primaverile di un colore trasparente e acerbo. La luce, che dalla finestra aperta sventaglia sull'alabastro del pavimento, par ingrandire il vuoto attorno le chiare immagini di Elisabetta e di Maria, e le masse in ombra delle colonne verso il fondo, e gli assistenti, con involti in capo, che si stagliano contro luce fra il chiarore del gruppo sacro e del cielo, fanno valere per un gioco sottile di contrapposti la straordinaria limpidità del colore. L'ombra del corpo d'Elisabetta soffia sulla gonna della Vergine quanto basti per velarne appena il verde chiarissimo e garrulo; e la luce, che spiana il dorso possente dell'ancella in primo piano a sinistra, fa che la veste trascolori dal giallo oro al giallo canario e che il delizioso verde del busto sfumi cangiando con leggerezza estrema. Par che una corrente fredda passi sul colore, tra le ombre cristalline, in questa scena ove l'architettura sintetica e la sorprendente freschezza delle tinte si uniscono a comporre il capolavoro.

Nella *Natività*, baloccandosi con i cubi multicolori dei gruppi,

qualche figura d'eccezione, non giunge a sorprenderne le possibilità pittoriche. Ma nel decorare la cappelletta Altemps, e soprattutto quel suo delizioso coperchio che stende come fra stecche di ventaglio settecentesco telari di pallida seta multicolore, il Marchigiano mostra di essersi impadronito della plastica solidità costruttiva propria ai migliori michelangiolisti e di qualche principio di movimento formale michelangiolesco. E tuttavia la forma ampia e riquadrata, l'architettonica misura, in alcuni riquadri cristallina, il variar di piani prodotto da incroci di membra, i contrapposti d'atteggiamento, le pose tortili, non sono per il Cati fine dell'arte, bensì soprattutto il mezzo di un'idea di colore. Lo stesso problema che affatica gli acuti Fiorentini del primo periodo manieristico ed è risolto dal Pontormo in modo tanto diverso, attrae il Marchigiano che da Jesi, forse per la visione delle incantevoli fantasie cromatiche di Lorenzo Lotto, aveva portato a Roma un'istintiva predilezione per il colore. Le masse larghe e squadrate delle figure in primo piano, gli atteggiamenti tortili, tutti i motivi a ripetizione meccanica dei manieristi romani, provocano gli schiarimenti e gli oscuramenti necessari a dar vita a un colore preziosamente chiaro e leggiero. Dal cangiantismo volgare proprio alla maggior parte degli Accademici romani rifugge il Marchigiano, le cui tinte trascolorano dall'ombra alla luce, traendo armonie dai contrasti dei caldi gialli d'arancio o d'oro con gli aciduli gialli canarini, e giungendo a variazioni idealmente sottili nei verdi, negli azzurri, nei bianchi. Il pittore malaticcio sembra esprimere in una linea capricciosa e spezzata, che allevia il peso delle forme e tende a rompere con la sua vena garrula la trama geometrica delle composizioni, e nel colore mattinale, estremamente fresco e chiaro, un suo timido sogno di giovinezza e di gioia. Nel mondo romano della facilità, del chiasso pittorico, della pompa volgare, la cappellina Altemps appare come un'oasi ove mormorino le fresche sorgenti del colore.

LOMBARDELLI GIO. BATTISTA.

1535 circa — Nascita del pittore (v. BAGLIONE, *Le Vite*, cit., 1755, pagg. 44 e segg.).

Dal BAGLIONE apprendiamo che nacque in Monte Novo e che dalla Provincia si era acquistato il soprannome che aveva « della Marca ». Fu suo maestro Marco Marcucci da Faenza, ma poi si diede ad imitare la maniera di Raffaellino da Reggio.

1579 — Cominciò in quest'anno ad affrescar le lunette con le storie della *Vita di S. Domenico* nel chiostro maggiore di S. Domenico di Perugia (UMBERTO GNOLI, *Pittori e Miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1923, Claudio Argentieri, pag. 184).

1581 — Lavora ancora alle *Storie di S. Domenico* (GNOLI, cit., pag. 184).

1583-1585 — Vengono fatti pagamenti a Pasquale Cati da Jesi insieme con altri artisti, fra cui il Lombardelli, per lavori nella Sala del Palazzo di Montecavallo (A. BERTOLOTTI, *Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, 1885, Regia Tipografia, pag. 60).

1588 — Affrescò una cappella in S. Agostino di Perugia con scene del *Martirio di S. Lucia* (GNOLI, cit., pag. 184).

1591 — Dipinse la *Disputa dei Dottori* ed il *Parnaso* nella sala della biblioteca vecchia nel Palazzo dei Priori a Perugia (GNOLI, cit., pag. 184).

1591 — Riceve dai Benedettini di S. Pietro a Perugia un pagamento per la figura della *Prudenza* nel coro della loro chiesa e per la decorazione delle nervature alle volte dell'abside (GNOLI, cit., pag. 184).

1592 — Sulle pareti dell'abside della chiesa di S. Pietro a Perugia, dove, come abbiamo visto, aveva già lavorato, dipinse due grandi storie rappresentanti la *Consegna delle Chiavi* e la *Conversione di S. Paolo* (GNOLI, cit., pag. 184).

1592 — Muore in quest'anno in Perugia, dove aveva lavorato molto (GNOLI, cit., pag. 184). Secondo il BAGLIONE, invece, recatosi nell'età di cinquantacinque anni, sotto il Pontificato di Sisto V (1585-90), a dipingere nella Santa Casa di Loreto, vi morì (BAGLIONE, pag. 44).[1]

* * *

Giovan Battista Lombardelli mostra la sua affinità con il Cati nella *Natività della Vergine* (fig. 279), in Santo Spirito in Sassia, dove è più vicino a lui, non tanto per la qualità del colore, quanto per il modo di risolvere il problema pittorico valendosi del principio michelangiolesco di costruzione sfaccettata e dei conseguenti rapidi chiarimenti e oscuramenti di tinte. Ne deriva, alla *Natività* del Montano, caratteristica per le figure taglienti, aguzze, un vivace gioco cromatico, che s'approssima veramente a quello di Pasquale Cati, reso in forma meno elegante, potrebbe dirsi popolaresca. È come un festoso chiacchierio di colore nel gruppo delle donne in primo piano, mentre l'interno della stanza di Anna affonda nell'ombra, fra un sussurro di barbagli luminosi.

Anche nell'affresco in Sant'Angelo ai Corridori (fig. 280), rappresentando l'*Apparizione dell'Arcangelo Michele sulla mole Adriana a Papa Gregorio*, come il Cati egli mette in primo piano l'ef-

---

[1] Bibliografia su Gio. Battista Lombardelli: G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642, Stamperia d'Andrea Fei, pagg. 46-47; C. CRISPOLTI, *Perugia Augusta*, Perugia, 1648; MORELLI, *Brevi notizie, ec ., di Perugia*, Perugia, 1683, pag. 168; TAIA, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1750, pagg. 80, 108, 109, 111, 189, 267; CHATTARD, *Nuova descriz. d. Vaticano*, 1762, II, pagg. 78, 309, 311, 357; FILIPPO TITI, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763, pagg. 41, 236, 249; SIEPI, *Descrizione di Perugia*, Perugia, 1822, pagg. 189, 191, vol. II, pagg. 486, 590, vol. III, pag. 904; L. LANZI, *Storia Pittorica della Italia*, Firenze, 1822, vol. II, pag. 103; MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma, 1823, pagg. 15, 469; BERTOLOTTI, *Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologna, 1885, pagg. 60, 68; W. BOMBE, *Flandrische Maler des sechzehnten Jahrhunderts in Perugia*, in *Repert. f. Kstwiss.*, XXXVII, Band. 1915; UMBERTO GNOLI, *Pittori e Miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1923, pag. 184; THIEME-BECKER, *Kunstler-Lexikon*, Leipzig, 1929, vol. XXIII, pag. 340; *Raccolta delle cose segnalate di pittura, scultura ed architettura che si ritrovano in Perugia*, Ms. adespoto redatto alla fine del XVI sec., Biblioteca Communale di Perugia, f. 22, c. 24, 33, 41, 77, 114.

Fig. 279 — Roma. Santo Spirito in Sassia.
Giovan Battista Lombardelli: *Natività di Maria.*
(Fot. Calderisi).

fetto decorativo, e ha un gusto delicato di colore. Vi è in questo affresco la chiarezza costruttiva propria ai logici marchigiani: gl'intervalli fra le architetture, fra i gruppi, rispondono a un senso di ritmo, di misura: non v'è peso nella composizione, perchè il respiro degli spazi alleggerisce le masse murarie e umane. Anche il rilievo non è mai troppo forte, e tuttavia le figure hanno

Fig. 280 — Roma, S. Angelo ai Corridori.
Giovan Battista Lombardelli: *Apparizione dell'Arcangelo a San Gregorio Papa.*
(Fot. Sansaini).

una precisa costruzione architettonica, come si vede nella testa cilindrata della giovane donna in primo piano, nel gruppo tagliato per metà dalla cornice. Il raffaellismo domina nei tipi; e appena la vecchia veduta controluce in primo piano ricorda profili di michelangiolesche Sibille, ma il contrapposto di questa figura in ombra alle altre chiare del gruppo è sentito soprattutto come motivo pittorico. Anche le sfaldature michelangiolistiche dei piani, di cui si vale il Cati per complicare i rapporti di colore, qui sono assai più semplici, più elementari, così da ottenere un effetto generale tranquillo, di pittura quasi senz'ombre, come di

lastra argentina. La leggerezza cromatica del fondo con le seriche mura di Castel Sant'Angelo sopra il cielo screziato fa anche qui

Fig. [illegible] — Roma. Palazzo Vaticano, Sala Vecchia (già della Guardia Svizzera). Giovan Battista Lombardelli: La *Fedeltà*.
(Per cortesia della Direzione Generale dei Musei Vaticani).

pensare involontariamente al Lotto e alla diffusione della sua opera nelle Marche.

Tutta questa tranquillità e compostezza vengon meno alle

figurone allegoriche della *Fedeltà* (fig. 281) e della *Vigilanza* (fig. 282), dipinte per ornamento della Sala Vecchia già della Guardia Svizzera in Vaticano, entro finte arcate di loggiato aperte

Fig. 282 — Roma, Palazzo Vaticano, Sala suddetta.
Giovan Battista Lombardelli: La *Vigilanza*.
(Per cortesia della Direzione Generale dei Musei Vaticani).

sul cielo. Nella *Fedeltà*, la posa e soprattutto l'argenteo colore, che nel velo par si tinga del riflesso delle nubi, fan pensare all'influsso di Paolo Veronese, così esteso in Toscana e a Roma tra i decoratori manieristi del Cinquecento; la *Vigilanza* col simbolo della cicogna è un macchinoso cartoccio decorativo, come un

grande stendardo arrovellato a chiocciololoni dal vento, un labaro pomposo del barocco che sorge sulle forme giganti del michelangiolismo al tramonto.[1]

[1] Catalogo delle opere:

Loreto, Santa Casa: «Ultimamente gli venne occasione di andar' a dipingere alla S. Casa di Loreto. Vi fece una cappella: e dicono, che si portò bene. Ma dopo averla finita, ammalossi e vi morì d'anni cinquantacinque in circa nel Papato di Sisto V, ma con buona fama tra virtuosi ancor vive» (BAGLIONE, cit., ed. 1642, pag. 47).

Mongiovino (Panicale): Affresco la volta della cappella della Madonna, e dietro l'altare dipinse una *Vergine con Bambino e due Angeli* (GNOLI, cit., pag. 184).

— — L'ORSINI ricorda un suo affresco col *Giudizio di Paride* in una casa in Piazza del Sopramuro (GNOLI, cit., pag. 184).

Perugia, Chiesa di S. Agostino, Cappella di Santa Lucia: Questa rimane ancora qual fu tutta dipinta a fresco da Giambattista della Marca, cogli *Atti della Santa*, ma priva ora di luce, non possono annoverarsi che a lume di torcia (SIEPI, cit., vol. I, pag. 159).

— — La Cappella Danzetta fu da lui affrescata con *Storie di S. Lucia*. È di sua mano nella stessa chiesa anche un quadro con *Cristo risorto fra S. Monica e S. Agostino* (GNOLI, cit., pag. 184 e SIEPI, cit., vol. I, pag. 191).

— Chiesa di S. Domenico, Chiostro: «Esso è abbellito da nobilissime pitture nelle lunette, ove sono rappresentate le gesta di *S. Domenico* e nei peducci del volto, ove nei tondi son vari *ritratti di Santi* dell'ord. e di religiosi di quel convento celeberrimi in santità e dottrina. Furono queste pitture eseguite l'anno 1579 e seguente da Giambattista Lombardelli da Monte Nuovo della Marca, a spese delle famiglie perugine, o devote de' padri, o sepoltuarie nella loro chiesa, delle quali perciò si veggono gli stemmi a piè di dette pitture» (SIEPI, cit., vol. II, pag. 480).

— Chiesa di S. Pietro: La figura della *Prudenza* e le decorazioni delle volte dell'abside, e nelle sue pareti storie con la *Consegna delle Chiavi* e la *Conversione di S. Paolo*. È suo anche il *Centurione* della parete centrale (GNOLI, cit., pag. 184).

— Chiostro di S. Girolamo: Storie della *Leggenda di S. Francesco* (GNOLI, cit., pag. 184).

— Sala della Biblioteca Vecchia nel Palazzo dei Priori: *Disputa dei Dottori* ed il *Parnaso* (GNOLI, cit., pag. 184).

— Palazzo Comunitativo, Archivio Comunitativo: Sulla facciata superiore alla porta principale d'ingresso è dipinto a fresco da Giambattista della Marca il *Convito delle nozze di Cana* (SIEPI, cit., vol. III, pag. 904).

Roma, Chiesa di S. Angelo in Borgo: Ha similmente di suo sopra la cappella a man manca, verso Borgo Pio, l'*Apparizione dell'Angelo in Castello con San Gregorio Papa, e tutta la corte romana*, opera in fresco (BAGLIONE, cit. [1642], pag. 47).

— Chiesa di S. Antonio Abate: *Vita di S. Antonio* dipinta intorno alla chiesa con diversi ornamenti (TITI). Operò il medesimo nella chiesa di S. Antonio vicino a S. Maria Maggiore, e dipinse tutta la chiesa con la *Vita di S. Antonio Abbate*, e con diversi ornamenti, che per tutto girano, a buon fresco, con leggiadria e gran pratica e molto spirito (BAGLIONE, cit. [1642], pag. 47).

— Chiesa di Santa Maria dei Monti: *Resurrezione del Salvatore* con altre pitture per di fuori a fresco (TITI, cit., pag. 236 e BAGLIONE, cit., [1642], pag. 47).

— Chiesa della Minerva: Dipinse in fresco nel luogo vicino a questo chiostro della Minerva, doue hora si ritrouiamo, e vi si suol fare la Congregazione, e sostenere in pubblico le Conclusioni, cioè dentro le lunette otto historie della *Vita di S. Domenico*, come altresì nella volta sei figure, che è a dire *San Pietro, S. Paolo, S. Vincenzo Ferrerio, S. Lorenzo, S. Caterina* e *S. Maria Maddalena* formate in piedi, maggiori del naturale, con buona pratica e diligenza finite (BAGLIONE, cit. [1642], pag. 47).

Roma, Chiesa di S. Pietro in Montorio: E nel primo chiostro di S. Pietro Montorio vi stanno alcune istoriette della *Vita di S. Francesco* assai gratiosamente dipinte, e condotte (BAGLIONE, cit. [1642], pag. 47).

— Vaticano: Nelle loggie di sopra di Gregorio XIII ha alcune historie con cartelle (BAGLIONE, cit. [1642], pag. 46).

— — Nella Sala Vecchia anticamente per la guardia Svizzera: La *Speranza* dipinta a vari colori, con l'ancora, e con un'upupa per simbolo, nello sfondo d'armi in mezzo a questa facciata, fu opera di Gio. Battista della Marca, condotta graziosamente e con maestria (TAIA, cit., pag. 11) Dipinse anche la *Fede*, ovvero la *Fedeltà* (TAIA, pag. 108). È sua anche la *Vigilanza* con una greca da pie' e, tra le mani, una verga eretta (TAIA, pag. 109).

— — Stanza prima d'entrare nella sala de' paramenti « Marco Marchetti o Marcucci, detto Marco da Faenza »[1] nella decorazione di questa stanza si servì dell'opera e del l'aiuto di Gio. Battista Lombardelli detto Gio. Battista della Marca, scolaro suo, di Paris Nogari Romano, e di altri Maestri subalterni, che lavorarono unitamente (TAIA, cit., pag. 80).

Soggiunge il BAGLIONE: « Nè tralascierò che sono suoi molti disegni di diuersi scudi d'Arme con figurine, e puttini tanto belli, e gratiosi, che in quel genere sperar più non si poteua; e furono in legno intagliati (BAGLIONE, cit. [1642], pag. 47).

---

[1] Del pittore Marco Marchetti o Marcucci, detto Marco da Faenza, è incerta la data di nascita. Morì nell'agosto del 1588. Lavorò a Faenza, anche per il Comune, opere perdute, salvo un affresco nel villino della cosidetta « Molinella » (cfr. VALGIMIGLI *Pittori e artisti faentini*). Nel 1566, per le nozze medicee, prese parte negli apparati a Firenze (VASARI). Fu principalmente pittor di grottesche; e lavorò nel palazzo Vaticano al tempo di Gregorio XIII (TAJA).

affresco in Castel Sant'Angelo (il Baglione specifica: « nella sala fece quel bellissimo Angelo Michele in faccia, assai piaciuto e con gran maestria compito »); « una storia a fresco d'una battaglia », nella volta di una cappella in San Luigi dei Francesi; la volta della cappella della Rovere, nella Trinità dei Monti, su cartoni di Daniele da Volterra; e le due figure di San Pietro e di Sant'Andrea nella chiesetta di Sant'Andrea sulla via Flaminia, distrutte al tempo del Baglione da un'inondazione del Tevere.

Si riferisce a quest'epoca l'aneddoto, ricordato dal Malvasia, del tentato suicidio dell'artista, che venne riconfortato da Ottaviano Mascherino e persuaso a dedicarsi all'architettura.

1548 — Data del quadro con l'*Adorazione dei pastori, angeli e una sibilla*, nella Galleria Borghese, firmato « Peregrinus Tibaldi Bonon. Faciebat anno aetatis suae XXII° MDXLVIIIJ ».

1550 — Pellegrino ritorna a Bologna al servizio del cardinal Poggio, per cui aveva già lavorato a Roma, decorandogli la facciata e la loggia di un palazzo fuori porta del Popolo. Sembra che la sua prima opera in Bologna sia l'erezione e la decorazione del palazzo del suo protettore.

1561 — Pellegrino Tibaldi ha terminato i restauri e la decorazione interna della loggia dei mercanti ad Ancona.

1562 — Il Tibaldi in Ferrara sta dipingendo un affresco nel refettorio dei monaci olivetani di San Giorgio. L'opera, non ancor compiuta quando il Vasari ne scriveva lodandone il disegno, « che è bellissimo », venne guasta nel 1832, quando il refettorio venne demolito.

1565 — Il Malvasia dice di aver visto questa data in uno degli affreschi con *scene mitologiche* dipinti dal Tibaldi nella casa Cupellini, poi Malvezzi, a Bologna. Se la data è vera, questo sarebbe l'ultimo saggio notevole dell'attività pittorica del Tibaldi in Italia. L'artista, che nel 1562, grazie alla protezione del cardinale Carlo Borromeo, era stato nominato architetto della città e del governo di Milano, si dedica ora completamente all'architettura, e abbandona la pittura per più di venti anni.

1585, 2 dicembre — I fabbricieri del Duomo di Milano accolgono il memoriale presentato dal Tibaldi, che abbandona la fabbrica per recarsi in Ispagna al servizio di Filippo II, per i lavori dell'Escuriale. Ma nell'agosto del 1587 l'artista era ancora a Milano, e solo nel dicembre di quell'anno abbiamo notizia della sua dimora in Spagna.

1596 — Pellegrino Tibaldi si trova di nuovo a Milano; dice il Baglione che secondo alcuni l'artista, in ricompensa dei suoi lavori all'Escuriale, ne riportò «il valore di centomila scudi, oltre esser'onorato del titolo di Marchese, e fattolo padrone di quel luogo, ov'egli su'l Milanese nacque».

1596, 27 maggio — «Peregrinus de Peregrinis annum agens sexagesimum nonum ex catharo cum febre maligna obijt in quarta S. P. S. (sine pestis suspicione)». (Dal registro dei morti della parrocchia di Santa Maria della Porta in Milano).[1]

* * *

La notizia, raccolta solo dal Malvasia, che Pellegrino Tibaldi sia uscito dalla scuola del Bagnacavallo trova conferma nello *Sposalizio di Santa Caterina* della Pinacoteca di Bologna (fig. 283). È un'opera timida, povera di vita, ove sarebbe veramente difficile veder il preludio alla futura grandezza dell'architetto pittore: i tipi del Romagnolo, composti sugli esempi del Francia e di Raffaello, si ritrovano nei volti tesi e lisci, come di gomma, con lineamenti piccini e imbambolati; e si scorge anche lo schema formale proprio a quel maestro, di figure chiuse come entro casse rettangolari. Il giovane Tibaldi si vale tuttavia di questo schema rettilineo secondo un principio — chiaramente formulato — di regolarità volumetriche, foggiando a parallelepipedi la figura

[1] Bibliografia su Pellegrino Tibaldi: VASARI, *Le Vite, ecc.* (nella «Vita del Primaticcio»); BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti, e c.*, Napoli, 1733; MAZZOLARI, *Le reali grandezze dell'Escuriale di Spagna*, Bologna, 1648; MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678; ZANOTTI, *Descrizione ed illustrazione delle pitture di Pellegrino Tibaldi e Niccolò Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venezia, 1756; LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, Milano, 1825.

di S. Giuseppe nella sua posa costretta e il gruppo della Vergine col Bambino, che mentre porge l'anello a Santa Caterina si volge alla Madre, come a chiederle approvazione. Inscritta in un ovoide prossimo al rettangolo è invece la figura di Santa Caterina sulla base circolare della ruota; e in questa figura i lineamenti appuntiti, i cincinni a lustro metallico, le dita affusate come nella Vergine, sono un primo accenno, ancor vago, a influenze parmigianinesche. Si sente, in tutta l'opera, la diligenza, la fatica, il calcolo, ma anche il programma del pittore architetto, che studia equilibrii negli atteggiamenti, e alle figure composte come in un trittico dà lo sfondo di una nave di tempio, ampia, solenne, con vaste arcate distese. La stessa esitanza, che imprime alle immagini un carattere alquanto arcaistico, si scorge nei particolari dell'architettura, nei ripiegamenti della trabeazione sopra i pulvini, disegnati con impaccio di scolaro inesperto, e nei capitelli piccini, inadatti a quella grandezza.

Quando il Tibaldi ci si ripresenta nel quadro del Museo Civico di Cento nell'Emilia (fig. 284), raffigurante l'*Adorazione dei pastori*, il suo giovanile talento già si spiega sicuro. Rimane qualche impronta dell'educazione raffaellesco-romagnola nei lineamenti piccini delle figure, nel modellato dei volti scarso d'ombre, nitido, con levigatezze di gomma elastica, e anche nelle pieghe minute e calligrafiche della veste sul dorso del pastore in primo piano e del velo sulla testa della Vergine; ma il pittore, che ha studiato il vacuo manierismo michelangiolesco del Vasari in San Giovanni in Monte a Bologna, ed ha certo anche veduto qualche *Natività* savoldiana con i forti distacchi plastici delle figure dall'ombra, giunge alla piena espressione della sua potenza d'architetto e di plastico nel costruttivo gioco di piani che s'intersecano e si coordinano, irradiando dalla fitta cerchia dei pastori al gruppo divino nel centro. La massa plastica, che si dirada in alto ove due angioli raffaelleschi s'involano da un alone di luce verso la terra, gettando fiori, e in basso, dove una chiomata comparsa vasariana mostra la tabella profetica, s'addensa nel mezzo del quadro, nettamente definita nel suo valore

per l'ombra fitta circostante, che alle due figure di pastori, illuminate dall'alto, dà vero color savoldiano.

Qualcosa del Savoldo è anche nelle proporzioni e nella se-

Fig. 283 — Bologna, R. Pinacoteca.
Pellegrino Tibaldi: *Sposalizio di S. Caterina.*
(Fot. Anderson).

rietà un po' infantile del tipo di Maria; e dal Savoldo deriva il gesto del pastore a sinistra che solleva di tre quarti sulla testa il cappello a tesa ribattuta. Ma dall'esempio del maestro bresciano il Tibaldi non è spinto a emularne gli effetti luministici di super-

fici tremule ai raggi luminosi: i suoi drappi cadono sulle forme compatti, lisci, opachi nel loro spessore malleabile, come di pasta, che ora s'addensa in fitte pieghe, ora aderisce e modella entro guscio la forma di un fusto umano, or si dilata a falde, aggiungendo piani alla serrata costruzione della forma. Anche le mani delle figure ubbidiscono nei gesti al principio di metro architettonico che guida il Tibaldi compositore e gli suggerisce la disposizione obliqua di Gesù, lo squadro pesante del vecchio pastore a destra e l'atteggiamento sospeso, impietrito, di cariatide sorretta da un invisibile base di pietra: brevi e compatte, le mani dei pastori e di San Giuseppe, spesso col palmo aperto e spianato dall'ombra, avanzano caute sino a incontrare il limite segnato da ideali misure di spazio. In questa precisione di ritmo scandito a pause brevi, che regge la massa della folla assiepata intorno a Gesù, si afferma lo stile essenzialmente architettonico del Tibaldi pittore come nella forma tornita e solida delle figure e nell'abbreviatura dei profili ottenuta per un caratteristico taglio virgolato, a falce, che s'uncina nei menti aguzzi, e d'un sol tratto energico ne disegna la sagoma.

Composta questa bella opera, ove la muta serietà degli aspetti s'allevia talvolta, ad esempio nell'immagine di squisita grazia lombarda del pastorello sul margine sinistro, il Tibaldi precisa e coordina le sue ricerche in un'opera giovanile, che è un capolavoro: l'*Adorazione dei Pastori* nella Galleria Borghese, datata 1549 (fig. 265), e la sua replica nella Galleria Liechtenstein a Vienna. Dallo studio del Vasari il pittore, venuto a Roma, è passato allo studio di Michelangelo; ha lavorato con Daniele da Volterra alla Trinità de' Monti, ed ecco che abbandona le proporzioni affusate e gentili delle immagini della *Natività* di Cento per le proporzioni massicce di Michelangelo e di Daniele, i piani brevi per i piani larghi e profondi, il ritmo di curve ancor memore di cadenze emiliane per un ritmo grave di piani orizzontali e verticali che di figure e marmi compone una visione cubistica. La folla si dirada: poche immagini, campioni di un umanità poderosa, si elevano come blocchi giganti in tre sovrapposti piani.

Fig. [illegible] — Cento (Emilia). Museo Civico.
Pellegrino Tibaldi: Il Presepe.
Fot. Alinari.

Daniele da Volterra, con la sua predilezione per le masse iperboliche di figure e di gruppi di figure, staccati l'uno dall'altro e profondamente individuati, ma soggetti a una legge di coordinamento architettonico, è il vero maestro di Pellegrino Tibaldi. E tuttavia, appunto questa dipendenza del giovane ventenne, venuto d'Emilia con forme ancor timide e conquiso dalla ciclopica romanità del Volterrano, distingue le due forti personalità, ne precisa la differenza di spirito. Nel Tibaldi scompare lo sforzo muscolare del Ricciarelli, che infonde al torso del vinto Golia quasi l'aspetto di un conglomerato di sassi; in contrasto con l'abitudine propria alla maggior parte dei michelangiolisti romani, egli semplifica all'estremo il disegno anatomico, contentandosi di qualche accenno essenziale, studioso di serbar alle forme la bellezza levigata e nitida delle superfici marmoree. Anche le due figure più direttamente ricavate da Michelangelo, e cioè il vecchio a destra, che sbuca dall'ombra come da un antro, e il giovane con turbante, al di sotto, son resi da Pellegrino con una cura estrema di evitare il dettaglio, di darci la massa nella plastica rotondità del suo volume. Scultore Daniele, architetto il Tibaldi, in questo soprattutto consiste la differenza tra i due artisti, che guardano allo stesso modello, e anzi il secondo ai modelli del primo, con visuale diversa, con occhio diversamente educato: l'uno scavando d'ombre le superfici, scatenando violenza dagli atteggiamenti, alla maniera di Michelangelo; l'altro tornendo le superfici come di puro marmo, vedendo innanzi a sè — centro della sua arte — un'architettura sintetica di moli corporee, segnando coi gesti, come nel quadro di Cento, ma con più lenta e grave misura, il ritmo solenne dei piani. D'improvviso, da quel peso di masse gravanti verso il basso, si libera qualche motivo di dinamismo arditamente barocco, come la figura in primo piano a destra che michelangiolescamente s'avvita per chiuder la spira del torso nello slancio delle congiunte mani, e par dia alla scoscesa costruzione la spinta verso l'alto. Ma ecco, in immediato contrapposto, la massa ritorta di un nudo atleta seduto presso la Madonna arrestar quella spinta

col peso del busto inclinato. Il ritmo costruttivo, sentito profondamente dall'architetto principe di Lombardia post bra-

Fig. 285 — Roma, Galleria Borghese.
Pellegrino Tibaldi: *Adorazione dei Pastori.*
(Fot. Istituto L. V. C. E.).

mantesca, regge la composizione sopra una vicenda di masse ascendenti e incombenti: alla spinta verso l'alto, raccolta tutta dal nudo pastore in primo piano a destra, si contrappone il peso

di un ciclopico gruppo di figure chine dall'alto; finchè una petrigna immagine in fondo, nell'ombra, con le mani come avvinte da lacci invisibili sopra la testa chiomata d'antico celta, interviene a reggere con la sua forza d'erculea cariatide il peso delle masse incombenti. Così, tra il blocco cubistico della Sibilla seduta, col puttino che ne ripete come in uno scherzo barocco il movimento di vasti piani in delizioso raccorcio, e la valanga degli angioli michelangioleschi cadenti a capofitto dall'alto, la spira più lieve della Vergine col Bambino, segna quasi una pausa, un respiro di spazi nella turrita piramide umana. Le mani del pastore in ginocchio a destra, congiunte di slancio verso l'alto, le mani congiunte a perpendicolo dell'angiolo in ombra sovrastante al gruppo divino, son guide geometriche alla solenne architettura. Anche le ombre che, perduta la funzione michelangiolesca d'accento al movimento scultorio delle forme, cadon dall'alto a perpendicolo nitide e brevi sulle masse marmoree delle figure, come sui piani di una roccia in un meriggio soleggiato, han parte viva nel definire la limpida plasticità dei volumi. E la base di marmo, di cui il Tibaldi gode a farci sentire, col taglio netto di un gradio e col breve cader di un'ombra, lo spessore geometrico, ci appare il simbolo di quell'architettura di figure e di gruppi veduta con occhio di perfetto cubista.

Lo sviluppo del tema, opposto a quello tradizionale ancora, della pala di Cento, è di per sè una rivelazione della personalità di Pellegrino Tibaldi. Qualche nota di grazia — il gruppo vaporoso degli angioli più lontani, spunto raffaellesco, legato alla costruzione solo dal blocco plastico della nube su cui s'annida — il gruppo della Vergine col fanciullino, ove l'impronta correggesca si scorge traverso l'energia dell'atteggiamento avvitato — il genietto in primo piano sfavillante di malizia nel gesto e nel sorriso — non diminuisce l'imponenza delle moli, che gravano come blocchi marmorei dall'alto sulla ciclopica scala umana. Il bimbo non è nel giaciglio, ma nelle braccia materne, tra cui si divincola con guizzo correggesco: sullo stesso piano del gruppo divino siede un atletico pastore; e altre forme giganti emergon

dall'ombra, altre miracolosamente rimangon sospese, nella discesa a capofitto dall'alto, come stalattiti enormi: le proporzioni della Vergine appaiono più piccine, più raccolte, come ristrette dalla vicinanza di quel mondo d'atleti che l'accerchia. I pastori son veduti sullo stesso piano del gruppo divino, divinizzati anch'essi dalla incorruttibile bellezza delle forme. Noncurante d'ornamenti e di pompa, il pittore veste di un costume di ciociara la Sibilla michelangiolesca, e come in una sacra allegoria, non nella intimità del *Presepe*, ci presenta la muta Vergine tra i pastori solenni, nella composizione che fonde in prodigioso accordo l'ardimento dinamico del barocco e il rigore delle masse geometriche. Il colore caldo e morbido, che il cader della luce a piombo sui larghi piani intersecantisi delle forme di continuo ravviva, dimostra come anche il Tibaldi abbia veduto nel principio formale michelangiolesco un mezzo per giungere all'effetto di colore, sebbene questo non sia per lui, come per il Cati, centro dell'arte.

L'opera pittorica più vasta di Pellegrino Tibaldi in Italia è la decorazione del palazzo dell'Università di Bologna, già palazzo di Monsignor Poggio, iniziata nel 1550. Quattro riquadri con *Storie d'Ulisse* nel mezzo d'ogni lato (fig. 286), un altro con genî che buttan fiori al centro, nicchie con finte statue agli angoli, formano l'ornamento pittorico di una delle sale d'Ulisse, tra ornamenti in istucco. E mentre i manieristi romani abbondano di motivi a rilievo, maschere, vasi, cornucopii, festoni massicci di frutta e fiori, carnosi genietti, il Tibaldi, per lasciar pieno valore al volume corporeo delle figure dipinte e alla profondità spaziale delle composizioni, mantiene tutti gli ornati bassi, distesi, aderenti alla superficie. Perciò le cornici dei quattro quadri laterali, tra le cui cimase a lunetta s'apre il campo mediano, son piatte, sottili, con orli d'ovuli e dentelli minuti e preziosi, con ornamenti di nastro pieghettato, che si dipartono da un bucranio. Vediamo raccolti qui tutti i motivi ornamentali profusi dal Tibaldi architetto negli altari, nelle grandi porte del Duomo di Milano, intorno alle cupole delle chiese lombarde:

i timpani a centina d'improvviso spezzati, le cornici ripiegate a greca, i balaustrini a voluta, che interrompono con la grazia di un contorno curvilineo l'uniformità di una cornice distesa, le cartellette barocche degli stemmi; ma tutti questi motivi, che nelle architetture tendono di continuo ad animare, a rompere l'uniformità dei contrasti, qui, sentiti in superfice, sembrano anticipar le eleganze sottili dell'impero. Appena i mirabili festoni di frutta, che inghirlandano le cornici dei quadri e che forman pendenti alle balaustrine curvilinee, portano un accento plastico, quanto basti a collegar le cornici di stucco piatte alle forme dipinte in pieno rilievo. Solo agli angoli della sala, dietro le slanciate nicchie che rivedremo negli altari milanesi, s'affondano in gioco illusionistico fusti di colonne fasciati da zone multicolori di stoffa a ricamo. Ed ecco le curve di un precoce rococò giocare in deliziosi contrapposti dai pilastrini curvilinei, che forman ala, ai sinuosi busti muliebri reggenti la trabeazione, ove s'alterna in spiritoso accordo la severità della Nemesi classica al brio del tipo faunesco. Le stoffe serpeggianti attorno i floridi busti dàn l'ultimo tocco alla fluidità impressionistica dei nudi michelangiolescamente formosi.

Al centro della volta, il Tibaldi, che, secondo le notizie del Vasari, aveva lavorato accanto a Perin del Vaga in Castel Sant'Angelo, riprende il delizioso motivo di questo maestro nella volta della Sala dei Pontefici, ove quattro danzatrici con grazia di libellule s'aggirano a croce greca entro il disco, suonando tube o portando in trionfo i simboli della podestà pontificia. Le ali delle quattro fanciulle si uniscono a cerchio; i piedi leggieri, le gonnelline tagliate nelle corolle de' fiori, le sciarpe iridescenti, vibrano come campanelli d'argento al tocco delle effimere luci. E il Tibaldi ha sentito la bellezza del motivo, cui imprime vita diversa al centro della sala d'Ulisse (fig. 287). I quattro genî spiccano il volo, o meglio rimbalzano dagli angoli tra le lunette, componendosi a croce greca entro lo spazio; e la fantasia dell'architetto pittore par tragga queste forme vive dalla spinta stessa delle cornici curvilinee. Perino svolge il motivo come in sottile intarsio,

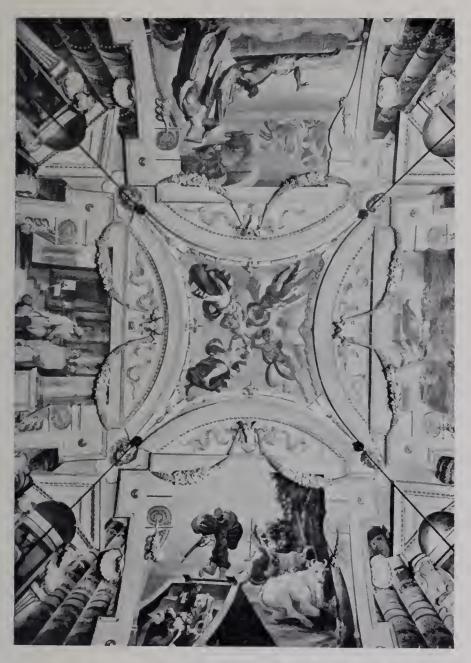



Fig. 286 — Bologna, Palazzo Poggi. Pellegrino Tibaldi: *Storie d'Ulisse*.
(Fot. Croci).

con leggerezza floreale; il Tibaldi gli dà avanti tutto valore architettonico, quasi nelle agili figure, rimbalzanti a costruir lo spazio in profondità, prendesser vita i quattro costoloni della volta. Tutto è sentito in spessore: i corpi dei fanciulli atleti, le gonne, ove l'ombra s'aggrotta come nel cavo di aperti bal-

Fig. 287 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: Centro della volta alla Sala d'Ulisse.
(Fot. Croci).

dacchini, il cordone di stoffa arrotolato alle cornici della lunetta, gli stessi mazzi di fiori, che si rassodano tra le mani dei genî come palle di marmo scolpite o manubri intagliati nella viva pietra per i ludi degli atletici ginnasti. Il barocco trionfa, a mezzo il Cinquecento, in pieno campo manieristico, per virtù dell'effetto di movimento avvivato dalla vicenda mu-

tevole dell'ombra e della luce: qua un manto fosforescente ricade con slancio d'ali ripiegate di colpo, là s'incapanna una gonna, gonfia d'aria come mongolfiera che spicchi il volo; due volute

Fig. 288 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: Particolare decorativo della sala d'Ulisse.
(Fot. Croci).

di sciarpa con pieghe simili a giunchi formano anse viventi a una cintura per sollevare l'umana forma nello spazio; e i bucrani di Michelangelo giocano argutamente a camuffarsi col rotulo

di stoffa avvolto intorno alla cornice e a fissarlo con un gran chiodo che forma pinnacolo. L'idea barocca trionfa nell'intensità

Fig. 289 — Bologna. Palazzo Poggi. Pellegrino Tibaldi: Particolare decorativo della sala d'Ulisse. (Fot. Croci).

Fig. 290 — Bologna. Palazzo Poggi. Pellegrino Tibaldi: Particolare decorativo della sala d'Ulisse. (Fot. Croci).

contrapposta di superfici abbagliate e di superfici in ombra, nel contrasto fra lo squillo dei raggi cadenti dall'alto e il rullo delle tenebre che s'addensan nei cavi.

Nelle nicchie agli angoli torreggiano quattro figure grandi, poderose, martellate dall'ombra (fig. 288-290). E l'architetto pittore non s'appaga di chiuder le nicchie con uno specchio di marmo: le apre, anzi, come porte, su fondi coloriti di rocce o di scale lanciate in ardito gioco prospettico a ripercuoter, talvolta, il movimento di piani d'una figura. Così dietro la forma aggirata a spira di un tempestoso vegliardo sventaglia a chiocciola una scala.

Fig. 291 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: *Ulisse accolto alla corte del re dei Feaci.*
(Fot. Croci).

Nelle due sale dell'*Odissea*, a differenza che nel quadro Liechtenstein, dove le forme tendono a cristallizzarsi entro il cubo, i drappi s'increspano, solidificandosi in chiocciola fosforescente sul dorso d'*Ulisse accolto alla corte del re dei Feaci* (fig. 291), foggiando a valva di conchiglia un lembo del manto della *Figlia di Cadmo*, che raccoglie nel cavo abbacinato il moto della figura piegata sino allo schianto (fig. 292). Sempre più s'intensifica l'effetto barocco della composizione nei corpi allungati, nei panneggi a gorgo, negli atteggiamenti ritorti, ad esempio in quello

della figlia di Cadmo, che nel tendere il manto ad Ulisse sguscia dall'involucro della veste il nudo corpo, con volute di turgido cornucopio.

Nella scena dei *Compagni d'Ulisse che rubano i bovi del Sole* (fig. 293), il Tibaldi torna agli effetti di volume del quadro Liechtenstein-Borghese, costruendo la barca a sponde petrigne, che per metà soltanto emerge dall'angolo del quadro, e racchiude

Fig. 292 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: *Ulisse e la figlia di Cadmo.*
(Fot. Croci).

nella sua conca due immagini del *Giudizio Universale* trasfigurate dall'effetto notturno. Una di esse sbarra nel negro volto gli occhi felini di un dannato di Michelangelo; ma il carattere tragico, di terrore e d'incubo, che tali occhi imprimono alla fisionomia del prototipo, si muta in effetto caricaturale per la luce fosforica che accende quelle due lanterne nell'ombra. Un berretto giullaresco dà l'ultimo tocco al capriccio inventivo. Il mare, le rive collinose, il cielo e i bovi sulla sponda, e le figure dei predoni, s'imbiancano alla luce del plenilunio, tra cui il pittore

interpone, con uno scherzo barocco, la figura d'un guerriero in atto di scender dalla barca, controluce. Il gran cartoccio del manto trasforma l'armigero in un nugolone oscuro fra il chiaror delle acque e del cielo; e aumenta l'imprevisto di questa scenografia bizzarra, tutta effetti demoniaci e caricaturali, che non nascondono, specie nella struttura della barca e dei due tori, la forza del michelangiolista. L'espressione di forza rimane

Fig. 293 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: *I compagni di Ulisse rubano i bovi del Sole.*
(Fot. Croci).

sempre centro dell'arte di questo architetto decoratore, che non solo rievoca di continuo motivi michelangioleschi, ma nella scena della *Vendetta di Giove contro i compagni d'Ulisse* (fig. 294), nelle due figure a destra, in primo piano, ricorda un particolare del *Finimondo* di Luca Signorelli.

Nella seconda sala delle *Istorie d'Ulisse*, il campo degli ornati è minore (fig. 295): larghe zone a cornici essenzialmente architettoniche circondano i quattro quadri laterali e i quattro sfondi illusionistici degli angoli, riunendosi in alto per mezzo di grevi

festoni; al centro della volta, il quadro di *Ulisse che acceca il Ciclope*, chiuso da una cornice più riccamente adorna di perline, fusetti, sgusci, e da un'aurea greca, è fisso per borchie agli angoli. La ripartizione, semplice e chiara, trae risalto dall'effetto illusionistico di grandi colonnati che ad ogni angolo sfondano sul cielo, e che traggono slancio fantastico dai nudi seduti sul cornicione in posa dinamica, di spinta irresistibile verso l'alto,

Fig. 294 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: *La vendetta di Giove sui compagni di Ulisse.*
(Fot. Croci).

come a prender d'assalto il cielo. Le masse corporee sprigionate dalla mole solenne dell'edificio invadono l'azzurro, e, incrociando le membra in giochi funambolici più arditi, più forzati, di quelli degli *efebi* di Michelangelo, costruiscono attorno a sè in profondità lo spazio per solo prodigio di prospettiva. Anche le ombre potenti, che sfaccettano i piani delle umane architetture, e che da esse si proiettano lungo il sottostante loggiato, son misurate da un occhio di prospettico, che ne trae effetti diversi da quelli di Michelangelo, essenzialmente costruttivi. Come un immenso cristallo poliedrico (fig. 296) si bilica sul cornicione una

Fig. 295 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: Seconda stanza d'Ulisse.
(Fot. Croci).

sollevi, fa mulinello delle braccia e del manto, girando attorno, nell'ombra, due occhi notturni. Il quarto (fig. 299), che si fa riparo dell'arco di un braccio e di una sciarpa al chiarore di un cielo corrusco, s'innalza col volto bipartito d'ombra e luce, occhi

Fig. 299 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: Particolare decorativo.
Fot. Croci.

abbagliati, chiome al vento, come l'immagine del sole levante, di Apollo nel cocchio di luce. Scienza e fantasia s'accordano a comporre, in queste quattro acrobatiche figure, i più sorprendenti effetti di una precoce estate barocca.

Così, nei due stretti rettangoli sulle pareti, è ancora l'architetto che gode a bilicare tra l'irsuto ciclope e la montagna oscura un trave enorme di marmo screziato (fig. 300), e che attorno ad *Eolo* (fig. 301), nordico dio degli antri, richiama nelle teste

degli Zeffiri con turgide gote e occhi di fuoco, gli angiolotti caratteristici che soffian dalle gote scoppianti sopra gli altari delle chiese tibaldesche.

Nella composizione raffigurante la *Metamorfosi dei compagni d'Ulisse* (fig. 302), Pellegrino Tibaldi, sempre in viaggio di

Fig. 298 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: Particolare decorativo.
(Fot. Croci).

scoperta verso nuovi effetti di massa e di movimento, sprigiona un'irresistibile vita dinamica dalla fuga di due rampe di scalinata divergenti ad ala. Ulisse spadaccino, sguainando la spada nel mezzo del palcoscenico, dà la battuta col suo gesto teatrale al movimento centrifugo della scena, sottolineato dai corpi di Circe e di Mercurio divulsi in senso opposto, con impeto. Qui, come in altri affreschi della *Vita d'Ulisse*, il pittore s'improvvisa scenografo, creando con fasci di colonne misteriosamente

illuminati nel fondo e con le bifore aperte nelle pareti lontane entro nascondigli d'ombra, effetti romantici, e innestando nello scenario la grazia elegante e fittizia di una statuina muliebre.

Tra i capolavori del Tibaldi è lo scomparto raffigurante *Nettuno che annuncia il nubifragio ad Ulisse* (fig. 303), dove l'archi-

Fig. 299 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: Particolare decorativo.
(Fot. Croci).

tetto par attui un suo sogno di gran fontaniere. La scena si divide in due campi: in primo piano il cocchio del dio delle acque, composto come una spettacolosa fontana di Lorenzo Bernini dal gruppo degli ippocampi inalberati e dei Tritoni che cercano trattenerne l'impeto; in secondo piano, sulla marmorea lastra di mare, la barca d'Ulisse flagellata dai venti: il cocchio di Nettuno tra forti contrasti di luce e controluce, che dàn vita al mo-

vimento barocco della forma, la nave in luce uniforme, come sbiancata nel chiaror del mare e del cielo. Ogni particolare della

Fig. 300 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: *Il Ciclope*.
(Fot. Croci).

forma, esprime una vitalità irresistibile: la mano sinistra tesa di Nettuno, con tendini come vibranti corde sonore, la destra

che stringe fra due dita, come in una morsa, il bidente simbolico, il piede contratto e prensile, le ali a raffi del busto muliebre,

Fig. [illegible]1 — Bologna, Palazzo Poggi
Pellegrino Tibaldi: *Lolo.*
(Fot. Croci).

scolpito sulla sponda del cocchio con lo stesso vigore ferreo e la stessa chiarezza volumetrica delle cariatidi negli altari mar-

Fig. 302 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: *La Metamorfosi dei compagni d'Ulisse*
(Fot. Croci).

Fig. 303 — Bologna, Palazzo Poggi.
Pellegrino Tibaldi: *Nettuno annuncia il naufragio ad Ulisse.*

morei, il pistrice crestuto, che azzanna la testa di una cariatide ignuda, e la voluta elastica della mensola che sopporta il genietto reggicorona. Nella nervosa forma di Nettuno come nei minimi particolari del cocchio la scienza dell'architetto s'associa alla fantasia per darci un effetto decorativo degno del più smagliante barocco, ove tutto è calcolato, ogni linea di forza, ogni proiezione d'ombra. Il gruppo dei mostri marini raccoglie in sè la violenza della burrasca, non espressa dai lisci piani

Fig. 304 — Bologna, Palazzo Poggi. Pellegrino Tibaldi: *Ulisse acceca il Ciclope*. (Fot. Croci).

del mare; e le irsute facce dei tritoni, gli occhi di terrore degli ippocampi, le criniere a ciocche arrovellate come tentacoli d'idra, i contrapposti di chiaro e scuro, levano un fragore di tempesta dal gruppo sollevato nell'aria, librato di slancio nel vuoto. Lontano è lo scafo della nave, che nella sua curva adunca imprigiona una invincibile energia di resistenza al flagello dei venti. Le bianche vele, le bianche luci che schiantano le figure oppresse dalla bufera sono il solo accenno romantico, in quest'opera dove il Tibaldi non esce dal suo campo di architetto, d'inventore dei più arditi cartocci barocchi.

Così, nel rettangolo al centro della sala raffigurante *Ulisse che acceca il Ciclope* (fig. 304), il pittore ci presenta, sopra un

dantesco fondo di rocce immani e corrose, come di torri in ruina, circondato d'ossami al pari di un *San Giorgio* del Carpaccio, il gigante torturato dall'eroe pigmeo. Questi e i compagni, camuffati, come per gioco, da antichi romani, non hanno importanza se non di comparse teatrali: tutta la grandezza dell'opera si concentra nel paesaggio cupo rupestre e nella forma martoriata del vinto. E anche qui il Tibaldi ricorre al suo modello eroico, Michelangelo, alla figura di Adamo, nudo campione d'umana bellezza, davanti all'Eterno Creatore, appoggiato a un rialzo del suolo, come il Ciclope alla roccia viva, piegato ad arco, con la gamba destra sollevata da terra. Ma nessun pittore del Cinquecento, nel porsi con tanto proposito di fedeltà davanti al formidabile modello, ha saputo mantenere così chiara la propria visione, accendere nella forma simile la scintilla di una vita diversa. All'espressione di forza latente, di lento distacco dalla terra, succede l'espressione del moto vitale esaltato dalla più atroce tortura: ogni muscolo, ogni nervo, si tende, scatta, grida lo spasimo. L'osso della rotula sembra stia per uscire dal ginocchio piegato; le falangi, aspramente accentuate dall'ombra, imprimono alle mani contratte una prodigiosa vita scheletrica; e in quel tumulto di fibre angosciate, in quel parossismo di moto, che il drappo accentua con gli inquieti meandri delle pieghe, si mantiene intatta la bellezza del nudo contorto nello strazio lacerante dei nervi. L'umana forma, nel gorgo del drappo, s'aggira come in un vortice di spasimo. E par che la linea del ferreo Cosmè segni il contorno delle labbra squarciate, le rughe concentriche del volto, l'adunco taglio delle nari.

L'effetto di movimento di questa figura chiusa in un vortice s'accentua per la luce, che l'investe in pieno e restringe e precisa le ombre, distaccandola dalle rocce oscure con nitida definizione plastica: le ombre rendono lo spessore del drappo accartocciato; e tra il volto ferino del Ciclope e la stoffa incandescente s'interpone, a contrasto, il nero profondo della chioma. Sempre dominato dall'idea costruttiva, il Tibaldi fa coincidere con essa l'effetto luministico: la fiamma del focolare lontano, il riverbero

Fig. 305. — Ancona, Palazzo Ferretti.
Pellegrino Tibaldi: Particolare del fregio del salone.
(Per cortesia della R. Sovrintendenza all'Arte in Ancona).

Fig. 306. — Roma, Castel Sant'Angelo.
Pellegrino Tibaldi. Particolare decorativo nella Sala della Giustizia.
(Fot. Alinari).

sul gruppo dei compagni addossato alla roccia, il fulgore diurno delle forme abbacinate in primo piano, segnano tre tempi, tre pause nel ritmo architettonico.

Ed ecco, a destra, in primo piano, placarsi l'orrore della cupa scena in una visione di pura bellezza formale: la clava del gigante, tra le canne del flauto, da cui la luce ribatte ombre precise, immote sullo specchio nitido della terra.

Non conosciamo, forse, in tutto il Cinquecento, un esempio di natura morta veduta in così perfetta astrazione volumetrica.

Più che nelle pitture decorative, lontane di valore da quelle degli affreschi di palazzo Poggi a Bologna, l'opera del Tibaldi in palazzo Ferretti ad Ancona è degna di nota per la bellezza degli ornamenti al soffitto della sala maggiore, ove si vedon raccolti, in un insieme di regale magnificenza, i prediletti motivi architettonici del maestro. I sottosquadri decorati dan vita alle erme che vi s'incassano, alle cartelle barocche, agli articolati rosoni, e di continuo varia il gioco degli elementi, di cui il limpido schema geometrico non trattiene, ma accentua la vita. Il fregio pittorico, in gran parte eseguito da aiuti su cartoni del maestro, è fitto, gremito di cose, aggrovigliato, con scene di storia romana entro medaglioni-cartelle animati da tendaggi, maschere, festoni e putti, e fiancheggiati da grevi statue di divinità (fig. 305). Richiama alquanto la decorazione complessa del Tibaldi a una parete della sala della Giustizia in Castel Sant'Angelo, con sovrapporte formate da trofei di figure, da ghirlande e da tondi con scene bibliche, e una gran nicchia nel mezzo, tra due forti colonne ioniche, da cui erompe, massiccio, arrovellato e metallico, l'arcangelo Michele in atto di riporre nel fodero la spada (fig. 306). Opera di un aiuto grossolano, che non sa neppur tenere in vita il modello tibaldesco, è il fregio di una sala minore di palazzo Ferretti con scene mitologiche.

Ricordi delle pitture decorative romane si trovano inoltre nelle cariatidi in funzione di pilastro che dividon gli scomparti del fregio storico nel palazzo Ciccolini di Macerata, memori, anche negli effetti luministici di sottinsù, delle cariatidi raffael-

Fig. 307 — Macerata, Palazzo Ciccolini.
Pellegrino Tibaldi: *Storia di Scipione.*
(Per cortesia di Mons. Leonardi).

Fig. 308 — Macerata, Palazzo Ciccolini.
Pellegrino Tibaldi: *Trionfo di Scipione.*
(Per cortesia di Mons. Leonardi).

anche l'incarico, dallo stesso cardinale Poggio, di frescare una sua cappella in San Giacomo Maggiore, ove egli figurò un *Miracolo di San Marco* (fig. 310) e la *Caduta di Simon Mago*. Nel

Fig. 311 — Bologna, Chiesa di S. Giacomo Maggiore.
Pellegrino Tibaldi: Particolare del *Miracolo di San Marco*.
(Fot. Croci).

primo affresco, tra i colonnati d'una basilica si ammassa una folla che partecipa della qualità della pietra, così serrata e costretta sotto uno stesso piano orizzontale da dar l'idea d'un blocco squa-

drato. Tutta questa forza di volume si concentra nella figura di donna in primo piano, con le braccia aperte. La massiccia immagine tagliata come pilastro monumentale, e il rocco di colonna su cui piega il ginocchio, si presentano a noi quali simboli della visione architettonica, centro dell'arte di Pellegrino Tibaldi. Un intervallo vuoto, che mette in valore la costruzione compatta del gruppo, separa quest'immagine e le circostanti dalle figure

Fig. 312 — Bologna, Chiesa di S. Giacomo Maggiore.
Pellegrino Tibaldi: Particolare del *Miracolo di San Marco.*
(Fot. Croci).

isolate a destra, altri campioni di forma plastica, in risalto sulle monumentali colonne (fig. 311). In queste figure, e in alcune della schiera a sinistra, ad esempio in quella caricaturale di vecchia con profilo a lame di forbice, il Tibaldi spiega tutta la forza ferrea de' suoi contorni increspati, che dànno al vorace bimbo lattante e all'ispido vecchio un'espressione di vigore barbaro, quasi un riflesso degli esempi di Alberto Dürer.

In contrasto con la gran massa schiacciata delle figure nel basso, si scatena dall'alto il turbine che aggira a mulinello San

Fig. [illegible] — Bologna, Chiesa di S. Giacomo Maggiore.
Pellegrino Tibaldi: *La Caduta di Simon Mago.*
Fot. Croci.

Marco entro la ruota del manto (fig. 312), e irradia dalle spalancate braccia dell'Eterno, con impeto di folgori, gli ignudi nello spazio. Qui ricorrono in folla i motivi di Michelangelo, ma, come sempre, trasfigurati dal modellato duttile e metallico e dalla funzione della luce, che ci trasporta in pieno Seicento, restringendo le ombre proiettate dai corpi, e giustapponendo, con senso cromatico

Fig. 314 — Bologna, Chiesa di S. Giacomo Maggiore.
Pellegrino Tibaldi: Particolare della *Storia di Simon Mago*.
(Fot. Croci).

tutto moderno, un corpo abbacinato a un corpo ritagliato nell'ombra, in contrapposto immediato di bianco a nero.

Similmente concepita è la *Caduta di Simon Mago* (fig. 313), dove la folla, senza più il sostegno architettonico, appare come una gran roccia squadrata, tagliata da un piano orizzontale, mentre in alto rotea nell'aria, tra luci diaboliche, il vortice d'angeli e di demoni che si disputano il corpo ruinante (figura 314). E qui la fantasia barocca dell'architetto pittore trionfa impadronendosi dello spazio con gli scorci audacissimi, traendo lampi dai contorni di un corpo in ombra, contrappo-

nendo il vertiginoso moto di rivoluzione delle figure librate nello spazio all'impassibilità della sottostante muraglia umana, la leggerezza delle forme in alto, corrusche, tra bagliori di fornace ardente, alla gravità petrigna di quelle addensate nel basso (fig. 315). I corpi giganti, che Pellegrino ha modellati col pensiero al Buonarroti, hanno perduto il peso del marmo michelangiolesco per assumere la vibrante levità del metallo sbalzato, mentre in basso le forme tratte dai modelli di Raffaello nella *Trasfigurazione*, da Michelangelo nel *Giudizio Universale*, sembran tagliate entro lo spessore di un prisma di roccia.[1]

Tra le opere più incerte e più faticosamente studiate di Pellegrino Tibaldi è il *Battesimo di Cristo* nella Pinacoteca d'Ancona (fig. 319). I quattro santi infagottati nelle vesti rivelano la loro discendenza dagli esemplari di Raffaello; e il San Paolo, anzi, dalla pala bolognese di Santa Cecilia; e tra le macchinose statuone l'affusato Battista e il Cristo, forse modellato, nel torso morbido, su quello michelangiolesco della Minerva, fan giochi d'equilibrio entro un'invisibile mandorla; in alto l'Eterno nel nicchione del manto si ferma come un rupestre nugolo michelangiolesco nel cielo a nubi di cartone. È un'opera stenta, che lascia troppo sentire il calcolo, la fatica, la mancata fusione tra elemento ed elemento.

Fresco della sua opera di grande decoratore d'aule bolognesi era invece il Tibaldi quando dipinse, per la chiesa del Gesù ad

---

[1] L'imponenza di uno sfondo architettonico che rispecchia in gioco illusionistico l'ambiente stesso della cappella Poggio e della chiesa di S. Giacomo, s'immedesima con la grandiosa fissità dei ritratti del Monsignore e de' suoi parenti (fig. 31[illegible]-31[illegible]), in due affreschi laterali all'altare, risultando a un effetto di solenne stasi architettonica, che ci dà l'impressione quasi di un Melozzo del Cinquecento, più ampio, più complesso nella creazione della prospettiva scenografica. Qualcosa davvero, nei gravi sembianti, nella solennità delle pose, nella quadratura delle forme, nel largo respiro di spazi, evoca al nostro pensiero, davanti a questi forti ritratti, il Platina ai piedi di Sisto IV.

Nei quadri a piccole figure, il Tibaldi, portato ai grandi effetti di volume e di moto, di rado spiega la sua gran forza. Tra i migliori è il rettangolo con *Apollo e le Muse* (fig. 31[illegible]), nella Galleria di Parma, ove la cetra d'Apollo e la sua base marmorea, nella rigidezza aristocratica delle sagome, appaiono quasi emblemi dello stile ornamentale del Tibaldi architetto, e la ninfa accosciata a sinistra, è, come l'*autoritratto* degli Uffizi, una prova sicura dell'influenza di Francesco Mazzola su Pellegrino. Il modellato, tenero e fluido, di quest'immagine di grazia, viene in diretta linea dal pittore di Fontanellato.

Ancona, la pala d'altare dedicata a *Sant'Ignazio* (fig. 320). Tranne per la figura del Santo, piatta e goffa nel suo pietismo di sacra immaginetta, e tutta modernamente ridipinta, la grande ancona

Fig. 315 — Bologna, Chiesa di S. Giacomo Maggiore.
Pellegrino Tibaldi: Particolare della *Storia di Simon Mago*.
(Fot. Croci).

riecheggia i ritmi architettonici degli affreschi bolognesi, dagli edifici limpidi nel fondo al gruppo prismatico in angolo a destra, al grappolo di putti, che, in uno squillo di sole, forma animato

Fig. 318 — Parma, Galleria. Pellegrino Tibaldi: *Apollo e le Muse.*
(Fot. Croci).

Fig. 319 — Ancona, Pinacoteca Civica.
Pellegrino Tibaldi: *Battesimo di Cristo.*
(Per cortesia della R. Sovrintendenza all'Arte in Ancona).

Giuseppe. Impostata con maestà architettonica è la Vergine nell'alto trono; e la forza del costruttore si rivela anche nella posa ritorta del San Giuseppe, nelle pieghe del drappo che cade a perpendicolo dal seggio.

Alla fine del 1587, Pellegrino Tibaldi, dopo aver lavorato a Loreto, altrove nelle Marche, e a Pavia nel Palazzo Borromeo, andò in Ispagna a prender la successione di Federico Zuccari all'Escuriale.

Per la decorazione della biblioteca divise la volta in grandi fasce aperte nel mezzo da un quadrato sul cielo con le figure allegoriche delle arti e delle scienze, e ai lati da cupolette rotonde inscritte entro triangoli e sorrette da cariatidi. Due altre cariatidi, tratte dai nudi della Sistina, seggono nei triangoli laterali al mediano, e perchè emergano dall'ombra fonda il pittore architetto fa sporgere a tettoia sul loro capo cornici marmoree, bruscamente interrotte. Nelle grandi lunette sottostanti, sono altre rappresentazioni delle scienze e delle arti, mentre lungo le pareti seggono in cattedra gli eroi del sapere. Come nell'Università di Bologna, è tenuto basso l'ornamento di piatte e larghe greche di finto marmo, di arbusti rigidi circoscritti dalla spira di un tortile cartiglio, di specchi ingemmati da eleganti grottesche; le stesse cattedre staccano appena dal fondo. Tra cornici piane, a gradi, s'apre il nitido sguscio della nicchia; e in alto, due mensole reggono il timpano spezzato. Il traforo di una filza di dischetti varia, senza interromperla, l'unità volumetrica di questa costruzione, che richiama al vivo le finestre e gli altari delle architetture tibaldesche, anche per il contrasto fra le cornici tese della nicchia e l'impeto del timpano spezzato e della piattaforma a giogo, sorretta da due genietti sotto i piedi delle figure. Escono dalla cattedra i poeti: Omero col gesto brancolante, Virgilio interrogatore, Orazio pensoso, e costruiscono intorno a sè lo spazio, fuor della nicchia a tenue sguscio, mentre nel cavo dei dischi e degli specchi sfondati staccano a tutto tondo le figurette dei fregi.

Fig. 320 — Ancona. Chiesa del Gesù.
Pellegrino Tibaldi: Pala d'altare dedicata a *Sant'Ignazio*.
(Per cortesia della R. Sovrintendenza all'Arte in Ancona).

In tutta la sala, l'architetto mette la propria scienza a servigio della fantasia decorativa, creando il prototipo agli ardimenti illusionistici prediletti dalla decorazione secentesca. Disegna il

Fig. 321 — Ancona, Chiesa del Gesù.
Pellegrino Tibaldi: Particolare della pala dedicata a *Sant'Ignazio*.
(Per cortesia della R. Sovrintendenza all'Arte in Ancona).

compasso le sfere ideali entro cui s'aggirano le figure di *Plinio* e di *Tito Livio*, la prima di tre quarti volta allo spettatore in iscorcio (fig. 322), la seconda girata di tre quarti da tergo (fig. 323); l'una impostata staticamente, come blocco granitico sospeso, l'altra aggirata a vortice sul plinto, con tanta veemenza di ri-

lievo e tanto impeto di movimento da far apparire inerte e del tutto superficiale la nicchia, da cui essa esce, dominatrice del libero spazio. Più grandi, le immagini delle divinità olimpiche nascondono con le forme gagliarde le cattedre che dovrebbero contenerle.

Fig. 322 — Escuriale, Biblioteca.
Pellegrino Tibaldi: *Plinio*.
(Fot. Casa Moreno di Madrid).

Fig. 323 — Escuriale, Biblioteca.
Pellegrino Tibaldi: *Tito Livio*.
(Fot. Casa Moreno di Madrid).

Si oscura la nicchia d'*Apollo*, che poggia un piede sulla piattaforma di marmo e l'altro sulla colma faretra (fig. 324). Chiome al vento, braccia e gambe volte in direzioni opposte, il dio solare preme con gesto di lottatore l'archetto sulle corde della grande

viola: e par che il suono sollevi da terra la gagliarda immagine dagli occhi abbagliati. La luce, che batte viva sui due genietti nel basso, si smorza verso l'alto, vibrando a tratti sulle pieghe poliedriche del drappo sciorinato dalla cattedra come addobbo

Fig. 324 — Escuriale, Biblioteca. Pellegrino Tibaldi: *Apollo*. (Fot. Moreno).

Fig. 325 — Escuriale, Biblioteca. Pellegrino Tibaldi: *Mercurio*. (Fot. Moreno).

di festa, sopra un ginocchio e sull'omero, mettendo qualche accento plastico ai lineamenti del volto velato d'ombra, imprimendo lo scatto al profilo rientrante della viola. Passa a volo *Mercurio* (fig. 325), inalberando il caduceo e la tuba; si scaglia come proiettile nello spazio il corpo agile, bipartito di luce e d'ombra; e il sole, che dall'alto si abbatte sui tre quarti del volto riverso, av-

viva i marmi dell'edicola, incendia il gran nugolo del manto, squilla con la tuba a perpendicolo tesa sul capo del dio.

Ovunque il gioco prospettico, che regge la vicenda della luce e dell'ombra, rompe la monotonia delle finte architetture e dei fregi; anima d'illusionistici risalti i particolari dell'immensa sala. Il compasso che la Geometria, in uno scomparto della volta, tien fra le mani, i prismi che essa misura, la squadra

Fig. 326 — Escuriale, Biblioteca. Pellegrino Tibaldi: *La Geometria.* (Fot. Moreno).

tenuta da un genietto in bilico sulla cresta rocciosa delle nuvole, son gli strumenti di cui una fantasia d'architetto, guidata da leggi di alta matematica, si è valsa per elevare, nel cupo Escuriale, tra luci abbaglianti e ombre gelide, il tempio del sapere. Entro il contorno ideale di una sfera, che al centro ha il blocco marmoreo della figura muliebre, s'iscrive il gruppo allegorico della *Geometria* (fig. 326); in un poliedro sfaccettato a larghi piani di luce e d'ombra, l'immagine della *Retorica* (fig. 327), nello scorcio potente; l'*Astronomia* si eleva dalla cerchia di nubi pie-

trificate come da un aperto cratere (fig. 328); e, aggirandosi anch'essa entro la sfera con gli sparsi satelliti e con i loro simboli, s'erge turrita nel libero spazio. Come pendio di montagna battuta dal sole sugli ardui scaglioni di roccia, il gruppo della *Grammatica* (fig. 329) e dei suoi genietti taglia, in costruzione secentesca, a diagonale, la base piatta del cielo; e qualche cirro bianco equilibra, su in alto, il rilievo delle masse potenti. Con lo scalpello della luce e dell'ombra, il grande geometra taglia i blocchi di lucido marmo e raggiunge per forza di calcolo effetti spetta-

Fig. 331 — Escuriale, Biblioteca. Pellegrino Tibaldi: *I Sofisti*. (Fot. Moreno).

colosi di alpestri cumuli sotto il solleone. Così ci appare tra blocchi di nuvole e blocchi di nudi umani il gruppo dell'*Aritmetica* (fig. 330), ove la fantasia del prospettico muove ombre torride e luci abbaglianti a comporre un prodigioso gioco di piani.

Dagli acrobatismi prospettici della volta, il Tibaldi passa alle gravi misure del fregio, ai plastici gruppi dei *Filosofi* divisi da intervalli scanditi, come triglifi da metope (fig. 331), e alla rappresentazione delle scuole filosofiche, sotto la lunetta della *Filosofia*, ove entro lo spazio cubistico cattedre e figure son tagliate a cubi marmorei (fig. 332), con precisione cristallina; e tutto acquista significato geometrico, in una visione chiara e precisa sino alla freddezza.

Purtroppo gli affreschi del chiostro (fig. 333) sono in gran parte modernamente ridipinti, ma gli ardui sfondi architettonici lasciano scorgere ancora il grande concetto, specialmente nella *Visitazione* (fig. 334), composta da muraglie e da squadrati pilastri umani sul ritmo di una monumentale scalea. Sulla muraglia grigia stan le figure abbagliate di luce, sul cielo biancheggiante le ombre delle altre che salgono in processione solenne e le ombre delle grandi arcate aperte sul cielo: la contrapposizione d'effetti di luce e controluce diviene elemento base di un ritmo

Fig. 332 — Escuriale, Biblioteca. Pellegrino Tibaldi: *I Filosofi*. (Fot. Moreno).

architettonico, grave, ieratico. Anche qui, come nell'*Adorazione de' pastori* alla Galleria Borghese di Roma, la grandezza eroica della scena scaturisce dal ritmo profondo che trova il suo centro nella immagine di Maria, fissa, immota sotto la bianca luce che l'impietra. Si curvano tutte le altre figure, le ombre faticate della rampa superiore, le immagini trepide dell'inferiore: e par che l'immagine bianca arresti come argine sacro l'ondata umana.

L'architetto di San Carlo Borromeo, che a Milano, nel Duomo, in San Fedele, in San Sebastiano, a Rho nel grande Santuario, a Pavia, a Novara, a Vercelli, a Gravedona sul lago di Como, fondò il nuovo stile di Lombardia; lo scultore magnifico che nella facciata del Duomo e nell'interno delle chiese unisce in un in-

sieme profondamente armonico e mosso statue dal taglio geometrico e membrature architettoniche, mira nella pittura, come nelle altre arti, all'accordo tra la visione cristallina dei volumi, sentiti in tutta la pienezza cinquecentesca, e gli effetti turbinanti del barocco. Egli attinge largamente a Michelangelo, di cui spesso ripete motivi, con una fedeltà esterna che cela un sen-

Fig. 333 — Escuriale. Monastero.
Pellegrino Tibaldi: Pitture nel « Claustro bajo ».
(Fot. Moreno).

timento diverso della forma, non affannosamente umana come quella del Buonarroti, ma veduta nell'astrazione del suo volume, nella sua funzione architettonica. Anche il Parmigianino, arbitro di eleganze artistiche, ha suggerito al Tibaldi incisività di contorni e, più di rado, tipi, come nel quadretto di *Apollo e le Muse*, o qualche effetto pittorico di luci serpeggianti, come nell'*autoritratto*. Ma nè l'uno, nè l'altro di questi dominatori del Cinquecento manieristico giunse ad assopire la personalità del

Fig. 334 — Escuriale, « Claustro bajo ».
Pellegrino Tibaldi: *La Visitazione.*
(Fot. Moreno).

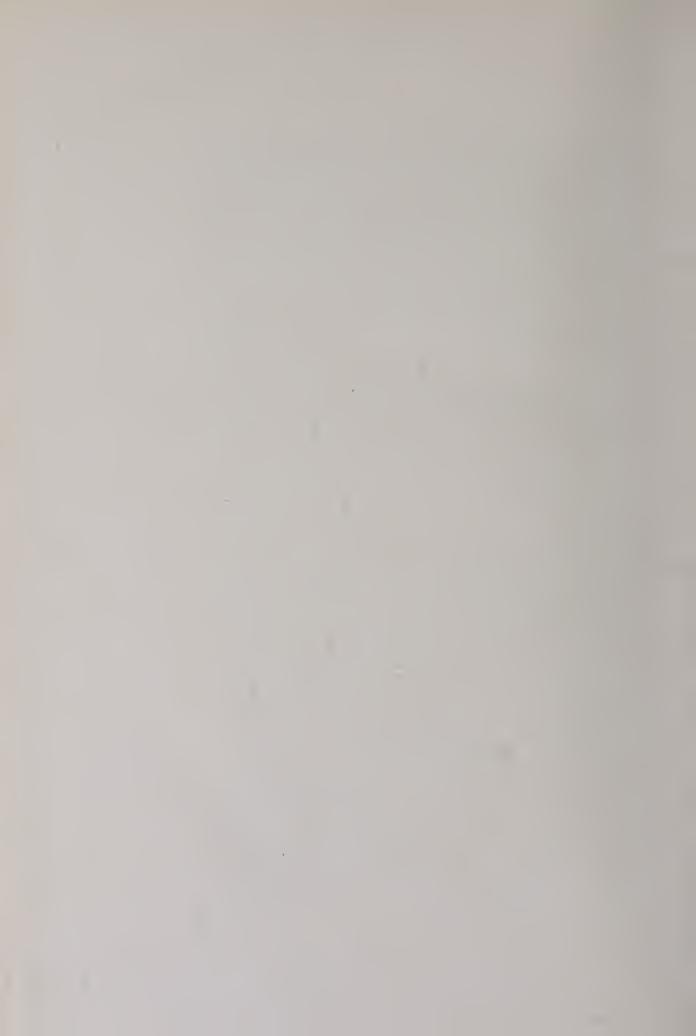
Tibaldi, che inaugura a Bologna, nelle Marche, in Lombardia e all'Escuriale il regno dell'illusionismo pittorico, per mezzo dello scorcio, delle proiezioni d'ombra, della prospettiva architettonica. Girolamo Curti detto il Dentone, Angelo Michele Colonna e il suo collaboratore Mitelli, considerati come gl'iniziatori della decorazione illusionistica, che da Napoli a Genova aperse scenari fantastici sulle volte delle chiese e dei palazzi italiani, trovarono in Bologna, teatro della loro opera, il prototipo negli ardimenti costruttivi di Pellegrino Tibaldi. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Ancona, Loggia dei Mercanti. Affreschi (VASARI).
— Palazzo Ferretti: Affreschi (MALVASIA).
— — Chiesa del Gesù: Pala d'altare dedicata a *Sant'Ignazio*.
— Pinacoteca Podesti, n. 18: Il *Battesimo* (proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino).
Bologna, Sant'Egidio: *Madonna in trono, il B. dà l'anello a Santa Caterina, San Giuseppe, gli Arcangeli Gabriele e Michele*.
— San Giacomo, Cappella Poggi: Affreschi (VASARI).
— Santa Maria Maggiore, Cappella Fantetti: Affreschi nella volta (MALVASIA).
— San Michele in Bosco, Vestibolo del Refettorio: *Cristo e i Farisei* (MALVASIA).
— Pinacoteca, n. 194: Lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*.
— — n. 519: Le *Nozze di Canaan*.
— — n. 575: Le *Pieridi*.
— — n. 576: *Lucrezia*.
— Palazzo Bevilacqua: Affreschi.
— Palazzo Cupellini, poi Malvezzi, Cortile: Affreschi con *Scene mitologiche* (MALVASIA).
— Palazzo Marescalchi: Affreschi sui camini (MALVASIA).
— Palazzo Paselli: Affreschi con la *Storia di Meleagro* (MALVASIA).
— Palazzo Poggi (ora Università): Affreschi con *Scene dell'Odissea*.
— Palazzo Pubblico: Una figura a fresco sopra un camino (dipinta prima di andare in Ispagna) (MALVASIA).
— Palazzo Sanguinetti, abitazione Ricchi. Affreschi di un salone.
— Palazzo Vizzani: *Ercole*. (MALVASIA).
Cento, Museo Civico: il *Presepe*.
Civitanova, Palazzo Maggiore: Affreschi nella sala grande (MALVASIA).
Dresda, Pinacoteca, n. 118: *San Girolamo*.
Escuriale, Chiostro basso: Affreschi con 46 storie del *Nuovo Testamento, dalla Immacolata Concezione al Giudizio Finale*.
— — Affreschi nella volta della Libreria (MALVASIA).
Ferrara, Refettorio dei monaci di Monteoliveto: Una storia a fresco (VASARI). (Il refettorio venne demolito nel 1832, e alcune figure di Santi furon trasportate su tela).
Firenze, Corridoio tra gli Uffizi e Pitti, n. 1780: *Autoritratto*.
Loreto: La decorazione di stucchi e di pitture di una cappella, commessagli dal cardinale d'Augusta, e la pala d'altare con il *Battesimo* (VASARI).
Macerata, Palazzo Ciccolini: Affreschi (MALVASIA).
Milano, Quadreria del Castello Sforzesco: *Due Santi* in piccolo formato.
— Pinacoteca di Brera, n. 573: *Saul e Davide* (dalla chiesa di San Domenico d'Ancona).
— — n. 579: La *Decollazione del Battista*.
— Galleria dell'Arcivescovado: Una mezza figura di *Apollo* (MALVASIA).
Parma, Galleria: *Apollo e le Muse*.

Roma, Belvedere: ... un'arme grande con due figure (VASARI).
— Sant'Andrea fuori porta del Popolo: Un *San Piero* e un *Santo Andrea*, che furono due molto lodate figure (VASARI).
— San Luigi dei Francesi, Cappella di San Dionigi: In mezzo d'una volta una storia a fresco d'una battaglia (VASARI).
— SS. Trinità dei Monti, Cappella della Rovere: La volta, dipinta insieme a Marco da Siena, su cartoni di Daniele da Volterra (BAGLIONE).
— Galleria Borghese, n. 415: La *Natività, con Angeli e una Sibilla*, datata 1548.
— Palazzo di Villa Borghese: *Venere che esce dal bagno ed amorini* (MALVASIA).
— Castel Sant'Angelo: Alcune cose d'intorno all'opere che fece Perino del Vaga (VASARI).
— — *L'Arcangelo Michele* (MALVASIA).
— Palazzo del cardinal Poggio, fuori Porta del Popolo: Alcune figure nella facciata, e affreschi nella loggia verso il Tevere (VASARI).
— In casa di Francesco Formento, fra la strada del Pellegrino e Parione, fece in un cortile una facciata e due altre figure (VASARI).
Vienna, Galleria Liechtenstein: La *Natività con Angeli e una Sibilla*, replica del quadro della Galleria Borghese.

II.

LA TRADIZIONE DEL DOSSO, DEL CORREGGIO E DEL PARMIGIANINO.

I.

NICOLÒ DELL'ABATE E ALTRI MODENESI

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Alberto Fontana negli affreschi delle " Beccherie " di Modena, di carattere prevalentemente dossesco. - Nicolò dell'Abate, suo collaboratore in quella decorazione, si distingue da lui per un " San Gemignano " dove la tradizione del Dosso s'intreccia con quella del Correggio. - Pitture di Nicolò nel gabinetto della Rocca di Scandiano, nel Mauriziano presso Reggio e in casa Fiordibello in questa città. - Altre decorazioni nella sala dei Conservatori del Comune di Modena. - Pala d'altare per la chiesa modenese di San Pietro, ora a Dresda. - Pieno sviluppo della maniera decorativa di Nicolò nel palazzo Poggi, ora dell'Università bolognese, e nei ritratti di Vienna e di Madrid. - Composizioni ariostesche nel palazzo Torfanini a Bologna, ora Zucchini-Solimei. - Decadenza del pittore in Francia, dominato dalla fredda arte neoclassica del Primaticcio.

I TARASCHI, ERCOLE SETTI, GIROLAMO DA VIGNOLA, G. B. INGONI seguaci di Nicolò dell'Abate, dipendenti in generale dai maestri di Parma. - Di due sassolesi, DOMENICO CARNEVALI e FRANCESCO CAPPELLI correggeschi. - UGO DA CARPI interprete e diffonditore dell'arte del Parmigianino.

NICCOLO' DELL'ABATE.

1509 circa — Nasce a Modena da « Giovàn degli Abati, che fa Cristi in croce di stucco bellissimi per eccellenza, e li vende di buoni scuti » (TOMMASINO LANCELLOTTO, *Cronaca*, sotto l'anno 1543). La data di nascita non è sicura: il LANCELLOTTO, nel 1547, gli dà 35 anni: « Messer Niccolò degli Abati bonissimo pittore è di 35 anni ». Concordemente, anche nel 1552 gli assegna 40 anni. Al contrario, il FORCIROLI (*Illustrium virorum Monumenta*. Mss. nella R. Bibl. di Modena), sull'informazione fornitagli dai fratelli e nipoti, indica l'anno 1509.

1537 — Affresca, nel fabbricato detto *delle strazerie* e poi *delle pescherie* in Modena, l'immagine di *San Geminiano* patrono della città.

Il Vasari parla di volo sugli affreschi intorno alle Beccherie, dicendoli assai belli e fatti dall'Abate nella sua giovinezza (VI, 481). In seguito lo Scannelli nel suo *Microcosmo* e il Vedriani li ascrissero pure a Niccolò dell'Abate. Il Tiraboschi li rivendicò ad Alberto Fontana, pittore modenese morto nel 1558. Giambattista Venturi li ridette a Niccolò dell'Abate e, dopo di lui, alcuni illustratori di cose patrie fecero incidere il fregio delle Beccherie affermandolo decisamente opera di Niccolò. Eppure è noto, per via di documenti, che il 16 aprile 1537 i Conservatori del Comune modenese costruirono un nuovo fabbricato per uso di beccherie, sul disegno di Cesare de Cesa falegname-architetto; che nel 18 settembre già s'intonacava il fabbricato, e si eleggeva a dipingere il fregio sotto il cornicione maestro Alberto Fontana, che lo compiva circa in giorni 19 (Riccardi). Tommasino Lancellotto, cronista amicissimo di Alberto Fontana, gli suggeriva *belle fantasie* da dipingere nel fregio, e cioè: le laboriose trattative dei Conservatori del Comune per il prezzo della casetta sulla cui area doveva erigersi la fabbrica; l'allegra vita di giovani fra suoni e danze per indicare che il luogo era anticamente un bordello; il pentimento di alcune pervertite coperte di veli, abbrunate, con corone in mano; infine la macelleria di più specie di bestie. Il cronista voleva un illustratore della sua cronaca; e il Fontana solo s'attenne alla rappresentazione d'una festa. Evidentemente Tommasino Lancellotto, gran faccendiere, trattava con Alberto Fontana, pittore delle Beccherie; ma è indubbio che alla loro decorazione prese parte anche Niccolò dell'Abate, cui fu dato però compenso molto minore di quello percepito dal Fontana.

1540 circa — Si assegna a questo tempo la decorazione d'un gabinetto con scene dell'*Eneide* nel castello dei Boiardo a Scandiano. Probabilmente allora dipinse presso Reggio, sulla via Emilia, la villa detta del Mauriziano od anche « il casino dell'Ariosto »; e, a Reggio, una loggetta in casa Fiordibello.

1546 — Dipinge nel palazzo del Comune di Modena le *Storie del triumvirato d'Augusto, Lepido e Antonio*.

1547 — Si assegna a quest'anno il quadro del *Martirio dei Ss. Pietro e Paolo*, che dalla chiesa di S. Pietro di Modena fu portato nella Galleria estense e di là in quella dell'Elettore di Sassonia e Re di Polonia, Augusto III, a Dresda.

1547-1551 — Periodo dell'attività bolognese del pittore: affreschi nel palazzo Torfanino: in una sala il fregio di sedici quadri

con la *Storia di Sesto Tarquinio e di Lucrezia*, in un gabinetto scene tolte dall'*Orlando furioso* (Di queste opere si sono scoperti frammenti. Zucchini); affreschi nel palazzo Poggi, ora dell'Università; fregio per il Cardinal Ferreri nella palazzina della Viola; affresco del *Presepe* sotto il portico di palazzo Leoni, ora del Collegio di Spagna in via Marsala (quasi del tutto distrutto); fregio della sala grande dello stesso palazzo, con rappresentazione della *Presa di Troia*, e altro fregio nella camera contigua con gli *Amori di Enea e Didone*, guasti e ritocchi.

1552, maggio 25 — Da breve tempo lavorava in Francia, collaboratore del Primaticcio, a Fontainebleau.

1555 — Il Primaticcio raccomanda Niccolò dell'Abate al duca Francesco di Guisa, come il migliore tra i dipintori alla corte francese in quel tempo, perchè gli faccia eseguire le pitture della volta nella cappella del suo palazzo (Dimier).

1561 — Lavora per ordine di Caterina de' Medici nella *Laiterie*.

1566 — È pagato per pitture di grottesche nel gabinetto della *Laiterie*.

1567, marzo 1 — Carlo IX, re di Francia, raccomanda al duca di Ferrara Pier Paolo dell'Abate, fratello di Niccolò, affinchè gli sia concesso un ufficio nella gabella a Modena « et pour ce que Je desire faire en faveur de mon dicte peintre et de ses services ».

1570, verso — « A Nicolas l'Abatti peintre pour avoir fait des tableaux de la vie et gestes d'Alexandre en la chambre appelée de madame d'Estampes au Donjon sudit château ». (Dal libro dei Conti, t. II, dall'anno 1568 al 1570, p. 195). Secondo il Dimier, fece due quadri, a supplemento della decorazione già esistente, sul muro di due finestre chiuse.

— « A Nicolas l'Abatti peintre pour la chambre où était le trésor des Bagues ou dessus de la chambre du Roi, quatre grands paysages ». (Dal libro sudd., p. id.).

1571, marzo 3 — È allogata dalla Città di Parigi a lui, insieme con Germain Pillon, la costruzione e la decorazione di archi

di trionfo per l'entrata di Carlo IX e della regina Elisabetta d'Austria sua sposa.

1571, marzo 25 — Per altra solenne entrata di Carlo IX, con l'aiuto di suo figlio Camillo, secondo le invenzioni dei poeti Ronsard e Daurat, dipinse nella gran sala del Vescovado sedici grandi quadri storici.

1571 — Muore a Fontainebleau.[1]

* * *

Nicolò dell'Abate s'incontra per la prima volta a Modena, compagno e forse collaboratore di Alberto Fontana[2], negli affreschi delle « Beccherie », di cui rimangono pochi frammenti tra-

---

[1] Bibliografia su Nicolò dell'Abate: TOMMASINO DE' BIANCHI detto LANCELLOTTO *Cronica*, in *Mon. di St. Patria delle prov. modenesi*, Parma, Fiaccadori, vol. V; VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, VI, 481; VII, 410; FORCIROLI, *Illustrium virorum Monumenta*, mss. nella Bibl. estense di Modena; VEDRIANI, *Pittori modenesi ecc.*, Modena, 1662; G. P. ZANOTTI, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di N. d. A. esistenti nell'Ist. di Bologna*, Venezia, 1756; TIRABOSCHI, *Bibl. mod.*, VI, 233; G. B. VENTURI, *L'« Eneide » di Virgilio dipinta in Scandiano da N. d. A.*, Modena, 1821; ID., *Storia di Scandiano*, Modena, 1822; GALVANI, MALMUSI, VALDRIGHI, *Le opere di G. Mazzoni, di A. Begarelli, dell'Abate* ecc., Modena, 1823; ANT. BOLOGNINI, *Nic. Abati*, in *Vite degli artisti bolognesi*, 1842, III, p. 45; ACH. FRULLI, *Fregio delle sale del già palazzo Leoni, ora Marchesi dipinto dal celebre N. d. A.*, Bologna, 1851; F. REISET, *Nicolò dell'Abate*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1859, t. III, pp. 123 e 266, LE COMTE DE LABORDE, *La Renaissance à la cour de France*, t. I, pp. 351, 385, 427; RICCARDI, *Note sul fabbricato delle antiche beccherie*, in *Atti e Mem. della R. Dep. di St. Patria p. le prov. dell'Emilia*, 1878; A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, 1882; ID., *Raccomandazione a pro di Pietro Paolo, fratello di Nic. dell'A.*, in *Arch. Stor. dell'A.*, 1889, p. 100; A. MARESCA, *Il Museo del Duca di Martina*, in *Napoli Nobilissima*, II, 4, 1893; DIMIER, *Le Primatice*, 1900; A. VENTURI, *Il Mauriziano e Casa Fiordibelli*, in *L'Arte*, 1901, p. 356; SAMARAN, *Le Primatice et les Guises*, in *Études italiennes*, a. 1921; LILI FROHLICH-BUM, *Parmigianino und der Manierismus*, Wien, 1921; W. BOMBE, *Ein vergessener Maler der ital. Renaissance*, in *Cicerone*, XV, 1923; FR. MALAGUZZI VALERI, *La galleria Davia Bargellini*, in *Cronache d'Arte*, 1924, pp. 77-89; C. GAMBA, *Un ritratto e un paesaggio di N. dell'A.*, in *Id.*, 1924; GUIDO ZUCCHINI, *La scoperta di affreschi di N. d. A in Bologna* in *Comune di Bologna*, 1929; ALFREDO FABRIZI, *L'« Eneide » nei dodici quadri di N. d. A.*, in *Capitolium*, IX, 10, 1930; W. BOMBE, *Gli affreschi dell'« Eneide » di N. d. A. nel Palazzo di Scandiano*, in *Boll. d'A. del Min. d. E. N.*, X, II, 1931.

[2] Di Alberto Fontana non è noto l'anno di nascita. Nel 1518 miniò per la Fabbrica del Duomo modenese alcuni ceri e candelotti, nel 1537 lavorò alle « Beccherie » con Nicolò dell'Abate e per questi nel 1546 condusse gli ornati d'una sala del palazzo comunale; nel 1542 fu chiamato con Giovanni de Taraschi a stimare un quadro del Dosso, ora esistente nel Museo Civico Mori in Modena il 17 maggio 1558. Cfr. TIRABOSCHI cit.; CAMPORI, *Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, 1855, p. 191; DONDI, *Notizie storiche e artistiche del Duomo di Modena*, ivi, 1896; L. N. CITTADELLA, *I due Dossi pittori ferraresi del secolo XVI*, Ferrara, 1870; *Arte e Storia*, XXVIII (1909), 382.

sposti su tela nella Galleria Estense. Due rappresentano gruppi di *suonatori, donne e gentiluomini in festa* (fig. 335), eseguiti da un seguace del Dosso con fare largo e spigliato, con schietti

Fig. 335 — Modena, R. Galleria Estense.
Alberto Fontana: *Concerto.*
(Fot. Sorgato).

accenti naturalistici, così che le figure sembran veri e propri ritratti colti dal vero: un cavaliere tracotante, un altro sentimentale, un giovane beffardo, donne languenti, tra le quali una

Fig. 336 — Modena, R. Galleria Estense.
Alberto Fontana: *Putti vendemmiatori.*
(Fot. Croci).

di profilo parmigianinesco. Invece, nel frammento di fregio con *Putti vendemmiatori* (fig. 336), il maestro volge verso esemplari raffaelleschi, pur sentendo in modo suo personale il distacco delle figure a tutto tondo investite da luce. Ne risultano una singolare

espressione plastica e un senso della materia corporea, evidente anche nel paniere di vimini con uva, proprio ai maestri del Seicento emiliano. La facile armonia compositiva dei gruppi di suonatori diviene, in questo frammento, vivace, vibrante, piena di gaiezza. [1]

Quest'opera attribuita a Nicolò dell'Abate appartiene certo al maestro quasi sconosciuto Alberto Fontana. Proprio nelle « Beccherie », a distinguersi dal compagno, Nicolò ha firmata col suo nome l'immagine di *San Gimignano tra due angioli* (fig. 337), uno dei quali regge il pastorale, l'altro l'offerta votiva del Duomo modenese. Vi si nota un maestro più dell'altro familiare con la tecnica correggesca, morbido nelle carni sfumate, nella barba spumeggiante, nelle pieghe della manica a sinistra, fluide, disciolte da luci argentine, proprio al modo del Correggio. Anche ciò che viene dal Dosso in quest'affresco, come la rotondità della forma del Santo e certe fosforescenze, è attenuato dalla morbidezza, dallo studio delicato delle sfumature, dall'espressione illanguidita e correggescamente femminea.

Come nel secolo XV, così nel XVI, l'arte di Ferrara, capitale degli Stati Estensi, si diffonde nelle città del ducato, e il Dosso, pittore ufficiale di Alfonso I d'Este, ha dominante influenza sullo sviluppo dell'arte cinquecentesca a Modena, ove egli apporta esempi luminosi. Le pale d'altare dossesche rivaleggiarono in quel secolo con le modenesi del Correggio nelle chiese, onde si compose una maniera che al calor veneziano del Dosso univa le grazie dell'Allegri. E intanto da Parma, per via d'incisioni e di disegni, le eleganze del Parmigianino e le fluide sottigliezze delle sue forme forbite cominciavano a diffondersi e ad attrarre più che

---

[1] Catalogo delle opere:

Modena, R. Galleria Estense: *Un concerto* (donna seduta in atto di suonare una spinetta, un giovane di fronte con un violoncello, a destra un uomo con arpa).

— — *Altro concerto* (tre uomini e tre donne tra suoni).

— — *Allegoria della Vendemmia.*

— — *La Vigilanza*, a monocromato.

— — *La Speranza*, a monocromato.

— — *La Prudenza*, a monocromato.

— — *Il Pentimento*, a monocromato.

il tenero modellato delle correggesche. Era più facile sentire la calligrafia del Parmigianino che non l'ariosità del Correggio; e nell'Emilia prima, in Lombardia, nella Liguria, nel Veneto,

Fig. 337 — Modena, R. Galleria Estense.
Nicolò dell'Abate: *S. Gimignano*.
(Fot. Orlandini).

per tutt'Italia poi, il raffinato maestro parmense dettò leggi alla moda pittorica. Parve che niuno potesse sottrarsi all'incanto di quel serpeggiar di linee, di quell'ondeggiare di corpi smilzi

e snelli; perfino il Vittoria, il massiccio scultore, raccoglieva disegni del magnetico Parmigianino, che traduceva con le spire di fumo della sua mirra anche la classicità sciolta da ogni peso.

Fig. 338 — Modena, R. Galleria Estense.
Nicolò dell'Abate: *Canto II dell' « Eneide »*.
(Fot. Alinari).

Nicolò dell'Abate dipinse verso il 1540 un gabinetto nella Rocca di Scandiano: nell'ordine più basso, o nell'alto basamento delle pareti, gruppi di guerrieri [1]; nel secondo ordine, che ascen-

[1] WALTER BOMBE, cit., che trovò una meschina pittura del combattimento di quattro cavalli selvaggi firmati P. P. Abbate (Pietro Paolo dell'Abate), suppose che i monocromati

Fig. 339 — Modena, R. Galleria Estense.
Nicolò dell'Abate: *Canto V dell' « Eneide »*.
(Fot. Alinari).

---

di *battaglie* della Rocca di Scandiano, certo nello stile di Nicolò, siano di Pietro Paolo stesso, fratello di Niccolò, solo perchè il continuatore della *Cronaca modenese* di Tommasino Lancellotto, e cioè lo Spaccini, della fine del '500, probabilmente interpolò al Catalogo d'illustri modenesi di quel cronista queste parole: « e Pietro Paolo suo fratello (*di Nicolò*), che per disegnare una furia di cavalli non ha pari ».

deva sino alla cornice o all'impostazione della volta, in quattordici quadri, illustrazioni dei canti dell'*Eneide*; sopra la cor-

Fig. 340 — Modena, R. Galleria Estense.
Nicolò dell'Abate: *Canto VI dell'«Eneide»*.
(Fot. Croci).

nice, lunette corrispondenti ai quadri stessi, con rappresentazioni, secondo G. B. Venturi, di alcuni fatti di Matteo Boiardo e della sua famiglia; nei pennacchi degli archi, tra le lunette,

Fig. 341 — Modena, R. Galleria Estense.
Nicolò dell' Abate: *Allegoria della Pace.*
(Fot. Croci).

Fig. 342 — Modena, R. Galleria Estense.
Nicolò dell'Abate: *Matteo Maria Boiardo scrive il suo «Orlando Innamorato».*
(Fot. Croci).

figure di donne; nel mezzo della volta, un ottagono in cui si volle riconoscere la famiglia di Matteo Maria Boiardo. Gli affreschi furono segati dal muro e posti in un salone del palazzo ducale di Modena, ma nel 1815 un incendio distrusse tre quadri dell'*Eneide* e altre parti della decorazione del gabinetto scandianese. Tutto quanto rimase salvo fu trasportato su tela.

Nei grandi quadri con istorie dell'*Eneide*, i paesi a tinte chiare e smaltate lascian sentire l'ispirazione fiamminga, benchè nei

Fig. 343 — Modena, R. Galleria Estense.
Nicolò dell'Abate: *Pellegrini*.
(Fot. Croci).

fondi, per esempio nel riquadro ove *Il cavallo sta per entrare in Troia* (fig. 338), l'effetto si sgretoli, gli edifici tra le vampe si corrodano e svaniscano. Anche la distribuzione dei gruppi delle figure, come entro commessi marmorei, richiama composizioni fiamminghe, perfino nel quadro d'ispirazione raffaellesca, classicheggiante alla Giulio Romano, ove *Enea partito dall'Africa è gettato dalla tempesta sulle coste di Sicilia* (fig. 339). Le tinte violette d'acqua e cielo, i verdi degli alberi, sono pure alla fiamminga, come lo sono nell'altro campo, ove si vede *Enea scendere nell'Averno* (fig. 340), tutto pezzato di rosso mattone e di verde, mentre nel fondo s'ergono dentate rocce azzurrine. In generale, però, il fare è più arieggiato che non nei modelli nordici, e par

che nell'opera soffi un lontano fiato giorgionesco traverso le forme suggerite dal Dosso.

Anche nelle piccole lunette i paesi parlano d'influsso fiammingo, ma le figure, di carni accese, serbano l'impronta del Dosso, per esempio nell'*Allegoria della Pace* (n. 108, fig. 341), e un soffio giorgionesco penetra in un'altra lunetta (n. 112, fig. 342), ov'è un paese con nordiche cuspidi di case, e sulle sponde d'un fiume

Fig. 344 — Modena, R. Galleria Estense.
Nicolò dell'Abate: *Ritratti della famiglia Boiardo.*
(Fot. Croci)

un cavaliere che scrive sopra una tabella, forse *Matteo Maria Boiardo*; ma tutto è troppo determinato nei contorni, troppo frastagliato ed irto per immergersi nelle aure giorgionesche. Un effetto più leggiero, più arioso, è raggiunto da Nicolò nel frammento ove si vedon *Due pellegrini sulla riva del mare* (fig. 343). Tutto, in questo capolavoro del pittore, ha levità di soffio, delicatezza di paesaggio irreale, fantasmagorico: le figurette sgretolate da tocchi di luce, la navicella che si perde nel chiarore delle acque, le montagne e le case vedute tra battiti di luce con occhi di moderno impressionista. Un lirismo da paesaggio di

Corot spira dagli arbusti tremanti, che sembran perdersi nel soffio dell'aria.

A un libero effetto decorativo mira invece il pittore nella lunetta con *tre testine* dossesche (fig. 344), due di dame, una di

Fig. 345 — Modena, R. Galleria Estense.
Nicolò dell'Abate: Ottagono con *Personaggi della Famiglia Boiardo*.
(Fot. Croci).

cavaliere entro fiotti di nubi grige: trascorron le immagini sul fondo cinereo ovattato, come sopra un letto di piume di colomba, e col variar delle luci seriche s'accendono e svaniscono i colori. Notevole fra tutti è l'ottagono con la *Famiglia di Matteo Maria Boiardo*, che fra canti e suoni guarda in giù dalla terrazza di un occhio aperto (fig. 345) sul cielo grigio azzurro a cumuletti di

Fig. 346 — Reggio E., Casa Fiordibello.
Nicolò dell'Abate: Decorazione d'una parete del cortile.
(Fot. Orlandini).

Fig. 347 — Modena, Palazzo Municipale.
Nicolò dell'Abate: Particolare del *Convegno di Marcantonio, Lepido e Ottaviano.*
(Fot. Croci).

nuvole. Il motivo mantegnesco della Camera degli Sposi a Mantova, prediletto dai decoratori di soffitti ferraresi, qui è usato dal dossesco Nicolò dell'Abate, che accende i colori, avvampa o indora le carni, sfiorandole con la seta dei suoi lumi argentini, facendo splendere nelle vesti i gialli aciduli, i bianchi d'argento, i verdi smeraldini, tra i rossi di lacca e i neri profondi. L'insieme è d'una singolare grazia nella composizione dei gruppi di gio-

Fig. 348 — Modena, Palazzo Municipale.
Nicolò dell'Abate: Particolare del *Convegno di Marcantonio*.
(Fot. Croci).

vani inghirlandati e di cavalieri con gran penne sul cappello; par che facciano giravolta entro quel cerchio di cielo, maliziose le donzelle, assorti nel suono i cavalieri, intente le dame in festa alle note del canto.

Figure piccolissime, veramente insolite nella pittura a fresco, e quali Nicolò dell'Abate colorì nel Castello di Scandiano, costrettovi dalla piccolezza del gabinetto, si rivedono nella villa del Mauriziano, sulla via Emilia, soggiorno tranquillo e prediletto di Ludovico Ariosto, specialmente in due stanzette dipinte con figure di filosofi, di storici, di poeti, alcuni dei quali sono fede-

Fig. 349 — Dresda, Galleria di Stato.
Nicolò dell'Abate: *Martirio degli Apostoli Pietro e Paolo.*
(Fot. della Direzione della Galleria).

lissimi ritratti, seduti sul vertice o sul pendio di montagne. Purtroppo i graffiti coi nomi di visitatori sacrileghi e i restauri non lascian gustare le pitture di Nicolò, che meglio, in quel periodo di attività a Reggio d'Emilia, si può riscontrare in Casa Fiordi-

Fig. 350 — Vienna, Museo Storico Artistico.
Nicolò dell'Abate: *Ritratto*.
(Fot. Wolfrum).

belli, nella loggetta del cortile, in tre campi d'affresco (fig. 346): il primo con piccole figure di cavalieri, il secondo con un roseto dove un cavaliere s'accosta a una dama per esprimerle una promessa o una dichiarazione d'amore, il terzo con un viridario al margine del quale un satiro mira una ninfa immersa nel sonno. Qui il pittore trasporta la sua elegante frivolezza, mantenendo nei fondi il carattere fiammingo, ripetendo nelle figure un tipo

dossesco illeggiadrito e compiacendosi degli adorni costumi cinquecenteschi e di svolazzi di piume.

Ripete le antiche forme, divenute ormai cifre, sempre più superficiali e prive di forza, Nicolò dell'Abate nel fregio della

Fig. 351 — Londra, Collezione Wallace.
Nicolò dell'Abate: *Ritratto*.
(Fot. Gray).

Sala dei Conservatori, nel Municipio di Modena. Qualche buon effetto pittorico è nei fondi (fig. 347), con risalto di boscaglie cupe sul cielo acceso dal tramonto, e con vedutine pittoresche di turrite città emiliane; ma le figure son fiacche, modellate sopra un comune stampo (fig. 348) da un colore morbido, d'intonazione bionda, correggesca.

Fig. 352 — Bologna, Palazzo dell'Università.
Nicolò dell'Abate: *Putti vendemmiatori.*
(Fot. Croci).

Fig. 353 — Bologna, Palazzo dell'Università.
Nicolò dell'Abate: *Putti vendemmiatori.*
(Fot. Croci).

Al Correggio ricorre Nicolò dell'Abate per il quadrone raffigurante il *Martirio degli Apostoli Pietro e Paolo* (fig. 349), già nella chiesa di San Pietro a Modena, ora nella Galleria di Dresda, tanto nella parte superiore, ove gli angioli che scolorano entro la luce gialla rammentano il Correggio e il Garofalo, quanto nella parte inferiore, dove il pittore, non contento di torcere a spira,

Fig. 354 — Bologna, Palazzo dell'Università.
Nicolò dell'Abate: *Amorini nella raccolta di frutta.*
(Fot. Croci).

in maniera correggesca, la figura di San Paolo nella veste verde oro e nel manto rosso, riproduce dal *Martirio dei Ss. Placido e Giustina* di Antonio Allegri il carnefice con quel certo budellone di stoffa. Ma anche nella pala d'altare, fra tanti prestiti e richiami, si dimostra l'influsso perenne del Dosso nella fosforescenza dei verdi dorati della veste di Paolo e del paese.

Fuor dall'affresco, Nicolò si presenta superbo in un *ritratto*, ove Dosso e Parmigianino s'intrecciano, *di giovane*, a Vienna (fig. 350), con le carni lucenti, di un rosso fosco, come brunite

e scavate d'ombre profonde. È in veste nera, con denso polsino di merletti striati d'argento da un grosso pennello, e con argenteo berretto e argentea piuma. Il tono ramigno delle carni grida sul verde prato della tenda. Dietro la finestra, è un paese fosco, con foglie tocche d'oro, grondanti oro. Le mani son rossastre, lignee, tagliate alla parmigianinesca, e una di esse copre una melagrana spaccata sopra un parapetto ov'è un pappagallo rosso, d'un rosso di fuoco, con ali screziate di giallo e d'azzurro.

Fig. 355 — Bologna. Palazzo dell'Università.
Nicolò dell'Abate: *Giocatori*.
(Fot. Perazzo).

Il *ritratto*, ha molta corrispondenza con un altro della collezione Wallace anche più forte e sodo (fig. 351).

A Bologna, Nicolò collabora col Tibaldi nel palazzo Poggi, ora dell'Università, e, nel bellissimo fregio dei *Putti vendemmiatori* (figg. 352-353), pur ricordando quello di Alberto Fontana alle «Beccherie», presenta forme più allungate e più fuse al modo parmigianinesco e un fare più rapido, d'improvvisazione briosa. In uno scomparto del fregio chiuso da medaglioni (fig. 354), i putti e i tralci di fiori e frutta compongono una decorazione festosa con fluidità pittorica da Rubens del Cinquecento italiano. I fiori in questo riquadro e nei festoni sulla cornice, correggescamente annodati da nastri, son resi con rapido effetto di luci vo-

Fig. 356 — Bologna, Palazzo dell'Università.
Nicolò dell'Abate: *Tra suoni e canti.*
(Fot. Perazzo).

Fig. 357 — Bologna, Palazzo dell'Università.
Nicolò dell'Abate: *Concerto.*
(Fot. Perazzo).

lanti come si vede anche nelle siepi di rose e gelsomini, che circondano come d'una rete gotico-fiorita i gruppi festosi di dame e cavalieri nel fregio della biblioteca universitaria. Erano forse ritratti della famiglia Poggi, ma il pittore non s'indugia nella ricerca fisionomica, tutto preso dal piacere di comporre i bei gruppi di figure come nidiate tra i fiori e di mostrare il suo brio di festaiolo cinquecentesco, che trova note di spiritosa eleganza, specie nella scena dei *Giocatori di carte* (fig. 355) e nei contorni

Fig. 354 — Bologna, Palazzo dell'Università.
Nicolò dell'Abate: *[illegible]*.
Fot. Perazzo.

nervosi della dama veduta da tergo. I caschi di piume, le chiome arricciate, lo stelo d'un corpo che si rivela snello sotto le vesti signorili, hanno per lui la massima importanza: splendono i riflessi gemmei della pittura emiliana nei gialli di topazio, nei rossi dorati, nei bianchi d'argento. In queste figurazioni, Nicolò, pittore da salotto, trova note d'eleganza fiorita: la suonatrice in primo piano, nello scomparto della *Musica* (fig. 356), è tutta una melodia intonata alle curve dell'arpa; la suonatrice di spinetta, nell'altro del *Canto* (fig. 357), è un capolavoro di grazia civettuola, e tutte le figurine snelle, scattanti del riquadro compongono un allegro coro, cui le creste di piume, scapi-

gliate dalla luce, danno impronta capricciosa. Son figurini di mode cinquecentesche, viventi, gorgheggianti (fig. 358).

La libertà pittorica nelle composizioni decorative degli affreschi di Bologna e nel ritratto viennese sopra citato, si ritrova

Fig. 359 — Madrid, Museo del Prado.
Nicolò dell'Abate: *Ritratto di giovane signora.*
(Fot. Anderson).

nell'altro d'*Incognita* al Museo del Prado (fig. 359), attribuito dal Conte Carlo Gamba a Nicolò. Nonostante il tipo civettuolo comune alle donne di questo maestro, si scorge nel busto muliebre su fondo scuro la discendenza dal Parmigianino, sebbene Nicolò sfugga alla precisione grafica di questi per tendere soprattutto all'effetto luministico delle increspature del velo, delle pieghe corrusche nel corsetto, delle maniche spruzzate di luce,

della sfarzosa cuffia dove pietre preziose e perle si disgregano, si sbriciolano alla luce, come in un minuscolo firmamento di gemme. Il giorgionismo, importato dal Dosso, trasforma il mo-

Fig. 360 — Francoforte sul Meno, Galleria dell'Istituto Städel.
Nicolò dell'Abate: *Ritratto di dama.*
(Fot. Kuhl e C.).

dello parmigianinesco per ridurlo a una facile e smagliante espressione pittorica.

Altra simile impressione produce il *ritratto* attribuito al Parmigianino, al Sodoma e ad altri maestri, nel Museo Städel a Francoforte, ben riconoscibile di Nicolò in molti particolari, specialmente nel paese (fig. 360); e così dicasi d'un altro *ritratto mu-*

liebre nella Galleria Borghese, assegnato a Lorenzo Sabatini (figura 361).

Il vivace Nicolò era naturalmente disposto a illustrare il poema ariostesco; e lo illustrò negli affreschi del palazzo Torfanini, ora Zucchini Solimei a Bologna, recentemente scoperti

Fig. 361 — Roma, Galleria Borghese.
Nicolò dell'Abate: *Ritratto di dama.*
(Fot. Anderson).

e purtroppo molto guasti. Le scene si vedono come traverso grandi arcate d'un loggiato, talmente adorne di festoni e variegate di marmi da apparire come colorati frontispizi di codice. Anche i nudi dei pennacchi, ricavati forse per l'esempio del Tibaldi dalla Sistina, si mettono all'unisono con quella festa di verzura, di maschere, di marmi colorati, e con le scene stesse, che, soprattutto nello scomparto di *Ruggero fuggente dal castello*

d'Alcina (fig. 362), han carattere d'araldico blasone. In un'altra scena, di *Alcina che riceve Ruggero* (fig. 363), si rivede la prediletta figura muliebre di Nicolò dell'Abate nella Biblioteca

Fig. 62 — Bologna, Palazzo Torfanini, ora Zucchini-Solimei.
Nicolò dell'Abate: *Ruggero fugge dal castello d'Alcina.*
(Fot. Croci).

di Bologna, e, nel fondo, l'arguzia del pittore s'incide nello scontro degli agguerriti guerrieri.

Forse nel periodo bolognese il pittore s'interruppe per lavo-

rare nel Castello di Ferrara, ove erano i paesi, oggi nella Galleria Borghese, uno con la *Caccia al cervo* (fig. 364), l'altro con *Rappresentazioni magiche* (fig. 365); in essi la minuzia dell'ef-

Fig. 363 — Bologna, Palazzo Torfanini, ora Zucchini-Solimei.
Nicolò dell'Abate: *Alcina riceve Ruggero.*
(Fot. Croci).

fetto luministico accentua il carattere fiammingo, già notato in altri paesi del nostro pittore, che qui s'ispira a Girolamo Bosch.

Fig. 364 — Roma, Galleria Borghese. Nicolò dell'Abate: *Caccia al cervo.*
(Fot. Anderson).

Fig. 403. — Roma, Galleria Borghese.
Nicolò dell'Abate: *Paesaggio con rappresentazioni magiche*
(Fot. Anderson).

Nicolò dell'Abate si gode in simili composizioni di capriccio decorativo, assai meno nei quadri sacri, e meno ancora nelle opere di pretesa classica compiute durante il periodo francese sotto

Fig. 366 — Parigi, Museo del Louvre.
Nicolò dell'Abate: *Continenza di Scipione*.
(Arch. Photographiques d'art et d'Histoire de France).

l'influenza deprimente del Primaticcio. Ogni brio è soffocato dai drappeggi classici e dalle pose volutamente statuarie delle figure che compongono la scena della *Continenza di Scipione* (fig. 366) al Louvre. L'agile decoratore dei palazzi bolognesi non si riconosce in queste forme ingrossate, inerti, in questo

campionario di pezzi accademici. Nulla più ci ricorda, nelle aride composizioni del periodo francese di Nicolò, fondatore col Rosso

Fig. 367 — Modena, Museo Civico. Nicolò dell'Abate: *Suonatrice.* (Fot. Sorgato).

e col Primaticcio della scuola di Fontainebleau, l'effervescente pittore della *Suonatrice* del Museo Civico di Modena (fig. 367),

il gaio festaiuolo delle decorazioni bolognesi, il paesista lirico delle lunette di Scandiano, il luminoso smagliante ritrattista.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Bologna, Palazzo Leoni (ora del Collegio di Spagna), sotto il portico: *Presepe*, guasto e quasi distrutto. Fu inciso da Gaetano Gandolfi.

— — — Sala grande: fregio con la rappresentazione della *Presa di Troia* (dal secondo libro dell'« Eneide »).

— — — Sala attigua alla maggiore: fregio con gli *Amori di Enea e Didone* (dal IV° libro).

— Palazzo Poggi (ora Università degli Studi), Aula XVI: *Fatiche d'Ercole.*

— — Aula XVII: *Putti vendemmiatori.*

— — Biblioteca: *Gioco, Libazioni, Musica, Canto.*

— — Aula XIV e XII: *Fatti di Davide* (con aiuti).

— — Aula X: *Fatti di Mosè* (con aiuti).

— Palazzo Torfanini (ora Zucchini-Solimei): *Avventure di Ruggero* (tratte dal poema dell'Ariosto), frammenti delle antiche pitture recentemente scoperte e restaurate (ZUCCHINI).

— — — *Storia di Sesto Tarquinio e di Lucrezia* (oggi distrutte. Ne restano copie in disegni del Fratta, riprodotte dallo ZUCCHINI).

— Palazzina della Viola: fregio della sala grande con *Putti e fiori* (recentemente discoperto).

Dresda, Galleria di Stato: Pala d'altare col *Martirio degli Apostoli Pietro e Paolo.*

Londra, Collezione del Duca di Sutherland: *Ratto di Proserpina.*

— Collezione del Duca di Bridgewater: *Ratto delle Sabine* (inciso da Alix, sotto il titolo di *Ratto di Proserpina*, venduto a Londra nella vendita Hawes per Waring e Gillow, 20-21 ottobre 1920).

Madrid, Museo del Prado: *Ritratto muliebre* (GAMBA).

Modena, Museo Civico: *Testa di fanciulla* (riprodotta in *L'Arte*, 1927, p. 121).

— Museo Estense: *San Gimignano* (dalle « Beccherie »).

— — Affreschi provenienti da un gabinetto della Rocca di Scandiano.

— Palazzo comunale: *Storie romane.*

Parigi, Museo del Louvre: *Continenza di Scipione.*

— Collezione Monbrison: *Il re Mida* (venduto a Parigi, 1904, per Georges Petit, come opera di Primaticcio).

— Collezione del March. di Vaulserre: *Il Cignale, autore della morte di Adone, condotto davanti a Venere* (DIMIER, in *Histoire de la Peinture française*, 1925).

Reggio, Casa Fiordibello: Affreschi in una loggetta del cortile.

— (presso), Villa del Mauriziano: Affreschi quasi distrutti nelle tre più antiche stanzette.

— Galleria Borghese: *Ritratto di dama* (att. a Lorenzo Sabatini); *Scena di caccia* (attr. a Battista del Dosso, da altri a Nicolò).

— — *Rappresentazioni magiche* (attr. a Battista del Dosso e a Girolamo da Carpi).

Vienna, Museo storico artistico: *Ritratto di giovane.*

— Collezione privata: la *Carità* (FRÖHLICH-BUM, tav. 20).

I Fratelli TARASCHI - ERCOLE SETTI - GIROLAMO da VIGNOLA - G. B. INGONI - DOMENICO CARNEVALI - FRANCESCO CAPPELLI - UGO da CARPI.

I fratelli Giulio e Giovanni Taraschi, modenesi, dipinsero in S. Pietro di Modena la tribuna dell'organo e le ante di esso, che, staccate, si vedono nella cappella del Sacramento, con la data

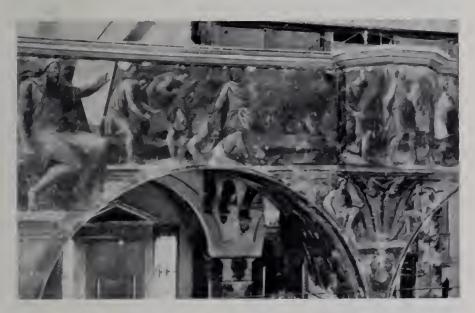



Fig. 368 — Modena, San Pietro, Tribuna dell'organo.
Giulio e Giovanni Taraschi: *Trasporto dell'Arca.*
(Per cortesia del Prof. Zelindo Bonacini).

« 29 de majo MDXXXXVI ». Sul parapetto della tribuna è espresso il *Trasporto dell'Arca* con figure di profeti e di guerrieri (fig. 368); sotto i volticelli, altri fatti del *Vecchio Testamento*; nelle ante riunite, il *Passaggio del Mar Rosso* (fig. 369). Null'altro si conosce dei due fratelli pittori, e più non si vedono le pitture del coro e della volta di esso attribuite a Giovanni.

Nella tribuna dell'organo, i fratelli Taraschi interpretano i costumi classicheggianti di Giulio Romano con i moduli correggeschi, arrotondando le figure, arcuandone i contorni, fon-

dendone i colori. Ricordano il fregio della navata mediana di San Giovanni Evangelista a Parma, più che i fregi mantovani di Giulio.

Nelle tele interne delle ante d'organo essi cercano ancora l'effetto classicheggiante, senza sapere sottrarsi ai moduli correggeschi, e tutto, figure, guerrieri, cavalli, fan girare entro cerchi, componendo nel primo piano come un trofeo sul paese d'impronta tipografica. Nelle tele esterne delle ante dell'organo, sono due miracoli dei *Santi Pietro e Paolo* (fig. 370-371), nei quali si vede la ricerca d'ottenere un grandioso effetto alla Giulio Romano, tanto per i costumi, quanto per l'imponenza del modulo formale; ma il rotondeggiar delle teste e delle spalle e l'aggirarsi dei panneggi, rivelano la discendenza dei Taraschi dalla tradizione correggesca. [1]

Ercole Setti in S. Pietro di Modena dipinse la tavola di *Sant'Orsola con le vergini compagne*, su cui si leggeva *Hercules Septimius Mutinensis* e l'anno 1568; un'*Incoronazione della Vergine* (1575), presso il conte della Palude, che fece nel '700 il catalogo della Galleria ducale (fig. 372); e le *Nozze di Cana* (1589), già nel refettorio dei Benedettini, al monastero di San Pietro, ora sulla porta maggiore della chiesa (fig. 373). [2]

Il quadro del conte della Palude è probabilmente lo stesso della R. Galleria Estense, ove ci appaion correggeschi gli angioli intorno all'Incoronata, benchè piegati, curvi a fatica, sulle nubi grevi come di marmo colorato, ma di color spento. Nel grande quadro delle *Nozze di Cana* il pittore mostra di aver qualche nozione dei *Cenacoli di Paolo*, diffusi come esempio in tutta Italia, e di trasportarla in un ambiente scenografico composto nel modo tradizionale della media Italia, secondo leggi di sim-

---

[1] Cfr. TIRABOSCHI, *Bibl. Mod.*, t. VI, pp. 225, 549; LAZZARELLI, *Pitture di Modena*, mss. nella Bibl. Estense, pp. 235 e s.; CARLO MALMUSI, *Notizie storiche ed artistiche della chiesa e monastero di S. Pietro in Modena*, in *Annuario storico modenese*, t. I, 1851, pp. 89, 114.

[2] Cfr. TIRABOSCHI, *Bibl. Mod.*, t. VI, p. 359; LAZZARELLI, cit., p. 280; PAGANI, *Pitture ecc.*, p. 56; MALMUSI cit., pp. 99, 113.

metria, di ordine alquanto meccanico. Una folla di figure di stucco colorato anima quell'esercizio di sfondo prospettico, e

Fig. 369 — Modena, San Pietro, Ante d'organo.
Giulio e Giovanni Taraschi: *Passaggio del Mar Rosso.*
(Per cortesia del Prof. Zelindo Bonacini).

ai lati del salone, intorno alle nicchie con statue, il barocco fa il suo ingresso nelle cartelle arricciate.

Altro maestro che deriva assai esteriormente dal Correggio

Fig. 370 — Modena, S. Pietro. Anta d'organo.
Giulio e Giovanni Taraschi: *Miracolo di S. Pietro.*
(Per cortesia del Prof. Zelindo Bonacini).

Fig. 371 — Modena, S. Pietro, Anta d'organo.
Giulio e Giovanni Taraschi: *Miracolo di San Paolo.*
(Per cortesia del Prof. Zelindo Bonacini).

è Girolamo da Vignola, che eseguì circa il 1578 la decorazione pittorica nella sagrestia di San Pietro [1] (fig. 374), fingendo nella volta una pergola di ramoscelli a foglioline, con melagrane come piatti dischi gialli. Nell'ovato del centro, cinto da una cornice correggesca di frutta e verzura annodate da nastri, ascende,

Fig. 372 — Modena, R. Galleria Estense.
Ercole Setti: L'*Incoronazione della Vergine*.
(Fot. Sorgato).

sopra un torbido fondo giallo, il Redentore, imitato anch'esso dal Correggio. Un festone di frutta, chiuso, nel mezzo d'ogni scomparto, da una specie di rotulo, corre sopra il fregio, nel quale, ad ogni nascimento di pennacchio, si vede un pilastrino

[1] Cfr. TIRABOSCHI, *Bibl. Mod.*, t. VI, p. 5[illegible]; MALMUSI cit., p. 116.

Fig. 474 — Modena, San Pietro. Ercole Setti: *Nozze di Cana*
(Fot. Orlandini).

scavato a nicchia, da cui esce un tondo putto correggesco con grappoli. Nei lati più lunghi della sala, il fregio è diviso in quattro scomparti, due con paesi entro ovati, due con figure di Evangelisti; nel lato più breve, di fronte alle finestre, son tre scomparti, due con paesetti, uno col patrono di Modena, San Gemignano, tra angioli.

Girolamo da Vignola è un correggesco che, nel copiare le forme del maestro, le ingrossa, le arrossa, male le imposta, le copre come di maschera. Solo i chiaroscuri, lumeggiati di biacca, son trattati con certo spirito dall'ordinario, goffo, striminzito pittore.

Un altro pittor modenese, Gian Battista Ingoni, n. nel 1528, morto il 19 luglio del 1608, lasciò nella chiesa di San Pietro due dipinture rettangolari per l'impiedi, la *Trasfigurazione* e l'*Orazione nell'Orto*. Si veggono nel presbiterio della chiesa insieme con un grande quadro della *Caduta di San Paolo*, dipinto da Domenico Carnevali pittore di Sassuolo, che stette a Roma nel 1533 e nel 1559. Oltre il quadro della *Caduta di San Paolo*, il Vedriani cita una sua pala d'altare con la data 1564.[1]

Nella Galleria Estense a Modena, del Carnevali è una *Circoncisione* con figure secche e cartacee dai volti aguzzi di stampo modenese arcaistico, in uno scenario con grige colonne tortili e un tendone rossigno d'effetto barocco, in contrasto con la minuzia del fare, di un'opprimente materialità.

Abbiamo accennato a Domenico Carnevali da Sassuolo, e accenniamo ora ad un altro pittore di quella terra presso Modena, a Francesco Cappelli, che nel 1535 abitava in Bologna, e nel 1568 fu chiamato all'eredità di un suo fratello.[2] Di lui esisteva, al tempo del Tiraboschi, un *San Sebastiano* nella confraternita di quel Santo a Sassuolo; e il quadro, secondo quello

---

[1] Cfr. MALMUSI cit., p. 104; LAZZARELLI, mss. cit.
[2] Cfr. TIRABOSCHI, *Bibl. Modenese*, t VI, p. 348.

scrittore, mostrava il Cappelli scolaro del Correggio. L'influsso del Parmigianino si allarga negli ultimi anni in cui egli visse, e ad allargarlo concorsero gl'incisori, Ugo da Carpi tra gli altri, che, dopo il Sacco di Roma, recatosi a Bologna, continua l'interpretazione dei disegni di Francesco Mazzola, già a Roma iniziata, facendo « con le stampe di legno carte che paiono fatte col pennello ». [1]

---

[1] M. Pittaluga, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano, Hoepli.

che lo menaste per far piacere a lui, e non per bisogno vostro, pare il contrario a sentir sua moglie dir chiodi, le scrive esso » (G. B. VENTURI, dall'Arch. di Novellara).

1555 — Da una lettera mandata al conte Francesco, suo parente, da Alfonso Gonzaga, si ha notizia del ritorno di Lelio. Quegli infatti promette di spedire ad Alfonso le medaglie per mezzo di Lelio che deve tra poco tornarsene in Lombardia (PUNGILEONI).

1557 — Lelio Orsi fa il disegno della nuova chiesa di Santo Stefano a Novellara, erigenda in luogo della vecchia in rovina, per volontà dei conti Camillo e Alfonso Gonzaga (PUNGILEONI).

1559 — Nel poscritto ad una lettera di quest'anno, Lelio Orsi chiede che gli si mandi da Roma un disegno della « Cappella Paolina » (La lettera è citata come inedita da G. B. TOSCHI).

1559, ultimo di febbraio — Lelio scrive al conte Alfonso circa un disegno fatto per commissione di M. Alberto Pacchioni (MAZZELLI).

1561, agosto 2 — Il pittore scrive al conte Alfonso Gonzaga di esser pronto con due giovani aiuti a dipingere nella chiesa del Carmine (MALAGOLI).

1562 — Lelio a Novellara dirige la fabbrica di case nuove, e, con suo figlio Fabrizio, ne dipinge le facciate (PUNGILEONI).

1563, luglio 4 — Lavora a Bagnolo, in una delizia dei Gonzaga, una sala e una loggia. Desidera chiamare pittori in aiuto, e in una lettera con questa data al conte Francesco dice che avrebbe dipinto il loggiato con frutta e fiori e festoni in campo azzurro (PUNGILEONI): « ho pensato mio giuditio nò poter far cosa più alegra, et sì convenga più a quel locho di questa cioè fingerli una prospectiva come apar sul disegno, cò paessi et sò molto alegri a loghio, e così di tasello finger con festoni e frutti e fiori in campo turchino ».

1563, luglio 12 — Da lettera di Francesco Sabbioni al conte Alfonso Gonzaga, da Novellara, si sa che a Bagnolo il pittore, finita la loggetta, lavorò una decina di giorni nel Casino del conte Camillo, con l'aiuto di Pittori Modenesi.

1563 — Tornato da Bagnolo a Novellara, Lelio lavora nelle fabbriche di cui Alfonso Gonzaga ornò la sua contea.

1563, agosto 3 — Il vescovo di Reggio scrive al conte di Novellara sulla poca stabilità della chiesa di San Lorenzo, e cita a testimonio Lelio Orsi (MAZZELLI).

1565 — Chiamato a Parma, dipinge nel palazzo detto *del Giardino*, costruito nel 1564.

1567, gennaio 13 — Lelio scrive al conte Alfonso Gonzaga per l'uccisione del proprio figlio Fabrizio (MALAGOLI).

1567 — Lelio Orsi ritrovasi a Reggio, ove gli Anziani gli allogano il disegno di un vaso d'argento da eseguirsi dall'orafo Gio. Antonio Signoretti, per farne dono al duca di Ferrara Alfonso II (G. B. VENTURI).

1567 — Si comincia a edificare la suddetta chiesa di Santo Stefano a Novellara. Alla costruzione soprastette il pittore. Per quella chiesa dipinse il quadro del *Martirio di San Lorenzo*, che ancora si vede (PUNGILEONI).

1567, dicembre 16 — Da lettera di Francesco Sabioni al Conte Alfonso Gonzaga in Roma, si sa che « le fabbriche vanno innanzi, l'apartamento di sopra è in bonissimo termine, la loggia è finita di tutto quello che li bisogna, et è la più bella cosa che sia in questa Rocha, credo che domani o post' domani si principierà la volta della camera dove lavorava M°. Antonio, che già sono posti suso li Centoli... per cominciare a murare. Li pittori hanno detto di finire questa settimana che viene la volta del torrione della fe. me. della Signora. Circa alla cosa della Comedia li dico che la scena è già quasi finita di legnami, indi arella, et pensa che Lelio farà cominciare di dipingerla. La soffitta sarà finita domani che è Lunedì alle 17 che ancho quella si potrà far dipingere ».

1569 — Con questa data segna l'immagine della *Madonna della Ghiaia* in un disegno che si conserva nel tempio reggiano a quella dedicato.

1573, maggio 7 — L'artista da Novellara scrive allo zio a Reggio, per l'impiego di proprio denaro (FR. MALAGUZZI).

1576 — Lelio fa un disegno per il Tabernacolo del Sacramento, commessogli dal Capitolo della Cattedrale di Reggio, eseguito poi da Prospero Spani, detto il Clemente (FR. MALAGUZZI).

1579 — È aggravato da un male tormentoso, ai cui tormenti per nove anni resiste soccorso generosamente dai Gonzaga di Novellara (PUNGILEONI).

1583 — Gli fu allogata, per la Basilica di San Prospero a Reggio, la pittura del coro, poi dipinto da Camillo Procaccini. Sebbene infermo, fece i disegni per dipingere il coro, la volta, e i laterali dell'altar maggiore.

1587, maggio 3 — Muore nella propria casa a Novellara. Venne sepolto nella chiesa dei Carmelitani adorna dei suoi dipinti: e fu posta sul suo sepolcro questa lapide:

D. O. M.
LELIO URSO IN ARCHITECTURA MAGNO IN PICTURA MAIORI
ET IN DELINEAMENTIS OPTIMO . HORATIUS P. C.
MDLXXXVII . obiit III . MAII
ANNO AETATIS SUAE LXXVI [1]

* * *

Nel completo silenzio degli scrittori sull'educazione di Lelio Orsi, nella mancanza di opere datate, quelle pervase di spirito correggesco sembran le prime di lui. Il Correggio era morto nel

---

[1] Bibliografia su Lelio Orsi: ORLANDI, *Abecedario pittorico*; BALDINUCCI, *Notizie*, VI, 1820, pp. 155-158; GIROLAMO TIRABOSCHI, *Bibl. Modenese*, Modena, [illegible], t. VI, parte seconda, pp. 493-502; L. LANZI, *Storia pittorica*; P. LUIGI PUNGILEONI, *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, vol. II, pp. 212-227, vol. III, pp. [illegible]; G. CAMPORI, *Raccolta di Cataloghi ed inventarii inediti*; GIAMBATTISTA VENTURI, *Notizie di artisti reggiani non ricordati dal Tiraboschi nella sua Biblioteca modenese* [illegible], in *Atti e Memorie della Dep. di St. Patria per le prov. Mod. e Parm.*, s. III, v. II, p. I, Modena, [illegible]; HENRY THODE, *Lelio Orsi e gli affreschi del «Casino di Sopra» presso Novellara*, in *Arch. St. dell'Arte*, [illegible], pp. 366-[illegible]; FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Alcune lettere di Lelio Orsi*, in *Arch. St. dell'Arte*, 1891, pp. 370-372; ID., *Notizie di Artisti reggiani* (1300-[illegible]), Reggio, 1892, pp. 45-49; CELESTINO MALAGOLI, *Memorie storiche su Lelio Orsi, celebre pittore di Novellara*, Guastalla, 1892; G. B. TOSCHI, *Lelio Orsi da Novellara* [illegible], in *L'Arte*, 1900, pp. 1-31; VIRGINIO MAZZELLI, [illegible] *di Lelio Orsi pittore novellarese*, in *Studi di Storia Letteratura ed Arte in onore di* [illegible] *Campanini*, Reggio, 1921; ROBERTO LONGHI, in *Vita Artistica*, I, [illegible].

1534, e Lelio in età giovanile dovette sentirne il rombo della fama. Reggio s'allegrava di opere del grande nella chiesa d'Albinea, in quella di San Prospero, come in case private; Modena ne era gloriosa. Parma ne pareva sublimata, Mantova, che aveva veduto i primi passi del genio, adunava per Carlo V le sue istorie edonistiche; Correggio, prossima a Novellara, additava del suo gran figlio la *Madonna di S. Francesco* nella chiesa omonima, anche adorna del trittico con la *Madonna della Palma*. Era naturale che al Correggio Lelio Orsi rivolgesse gli occhi, e la sua educazione si facesse sugli esempi del «pittor delle Grazie». Il *Cristo nell'Orto* di Antonio Allegri nella casa reggiana degli orafi e zecchieri Signoretti, benchè interpretato liberamente, fu esempio all'Orsi (fig. 375). Il Correggio riflesse nella bianca figura di Cristo e dell'angelo tutta la luce sacerdotale, per creare il divino semplice contrasto del lume sidereo con l'ombra profonda, così che gli apostoli divengon incerti veli, indistinte masse. Lelio Orsi avvolge il Cristo d'una cascata di luce, e fa che tutto scintilli e s'infiammi a quel fuoco, si destino le frondi degli alberi, le erbe del suolo formicolino. Gli apostoli si agitano nel sonno penoso, il più vecchio chiama concitato un altro più giovane, e tanto Cristo quanto gli Apostoli sembran tratti, sospinti al basso come da una forza opprimente, giù da quella scalea di luci, mentre fra le tenebre avanza, al chiaror d'una face, una fosca turba, che riflette subiti lustri metallici. Tutto è drammatizzato dall'Orsi. Il Correggio aveva cercato il silenzio, l'Orsi squilla la sveglia. E qui già si mostra il suo spirito irrequieto, nelle pose, nei moti, nei gesti delle figure, come nella composizione rumorosa, in quell'accendersi di fuochi; l'imitazione dal Correggio, in quello sgranarsi delle masse dei capelli, dei tessuti, nella fluidità del segno, nella morbidezza delle carni rosate.

A quel primo periodo di accostamento al Correggio va assegnato, nella rocca di Novellara, il *Ganimede rapito dall'Aquila* (fig. 376). Il Correggio aveva librato il gruppo nel cielo, alto sul paese, sui monti; Lelio Orsi volle dire di più, e fece trasportare dall'aquila il rapito Ganimede quasi ai piedi di Giove che

se ne sta adagiato, gambe e braccia aperte, sul trono di nugoli, mentre due dee par si ritraggano non senza una smorfietta per lo scandalo dato da padre Giove. Questo senso cari-

Fig. 375 — Zagabria, Galleria Strossmayer.
Lelio Orsi: *Cristo nell'Orto.*

caturale, come quell'affaccendato gestire, così proprii di Lelio Orsi, lo dimostrano autore dell'affresco in cui il modulo correggesco si è fatto piccino. L'ottagono era nel mezzo della volta di

un camerino della rocca di Novellara, ove si vedeva un mirabile intreccio di viti, di tronchi, di rami, di foglie, di frutta d'ogni sorta, morbide, fresche, naturali. E forse intorno all'ottagono era il fregio con maschere bendate sotto a riquadrature e a vo-

Fig. [illegible] — Modena, R. Galleria Estense.
Lelio Orsi: il *Ganimede* e il fregio che l'attornia.
(Fot. Alinari).

lute, e con putti in iscorcio sostenenti encarpi e viti attorcigliate tra l'uno e l'altro scomparto. Evidentemente l'ispirazione viene da Parma, dalla camera di San Paolo, ma si ripetono, come a stampa, cartelle e volute, in serie conformi, pur coi variare dei tipi muliebri delle maschere bendate.

È probabile che le pitture sieno state eseguite nella rocca

di Novellara in giovinezza da Lelio Orsi, prima che egli avesse formata la sua propria maniera. Essa si afferma nel *Cristo deposto* (fig. 377), nella Vergine dai lineamenti acuti e tesi, ov'è un primo accenno a forme michelangiolesche; nel modellato

Fig. 377 — Modena, R. Galleria Estense.
Lelio Orsi: *Cristo deposto*.
(Fot. Orlandini).

sapiente della testa di Cristo, ove sono riflessi del manto azzurrognolo della Vergine, nel commosso Sant'Antonio da Padova che lascia scorgere la correggesca derivazione, nel San Pietro Martire con qualche richiamo alla pittura ferrarese dell'Ortolano, infine nel monaco orante, di cui si vede il busto a sinistra, tutto correggescamente sfumato, confuso, per il suo monocromo

giallognolo scuro, col fondo. Una grotta scura raccoglie questa composizione piramidale: a destra, nello squarcio di paese e di cielo biancheggiante, con luce acquea fredda, è il Calvario con le tre croci: svaniscono i monti in quel cielo piovoso; un albero e le croci si perdono nella nebbia.

Lelio Orsi è tranquillo; e lo è anche nel *Presepe* della Galleria

Fig. 378 — Firenze, Galleria Pitti. Lelio Orsi: *Il Presepe*. (Fot. Alinari).

Pitti (fig. 378), con figure affilate e le tinte schiarite sulla Vergine parmigianinesca. Il ricordo della *Notte* del Correggio si disperde nelle figure petrigne, nel cartoccio delle loro vesti, mentre nella musculatura dei corpi si diffonde Michelangelo. In questo, come nel quadro anteriore, la plasticità delle forme ha vinto l'aereo del Correggio, e la costruzione, qui in una bassa, là in un'alta piramide, è a masse ponderose e misurate.

Ma la natural foga riprende il suo libero corso. Ai serpeggiamenti, all'agitazione delle vesti trasportate e sollevate, gonfie

d'Isacco, nel colore forzato, stridulo; corron lingue di fiamma e di rame sul cielo nero, sopra la terra rossa, verde e nera. Nella *Natività* del Museo Federigo a Berlino (fig. 383) è studiato l'ef-

Fig. 380 — Modena, R. Galleria Estense.
Lelio Orsi: *La Pietà.*
(Fot. Orlandini).

fetto della *Notte* del Correggio; negli angioli, quello della *Madonna della Scodella*, ma le composizioni del Correggio sono travolte, arricciate.

Capolavoro di questo bizzarro e forte pittore è il disegno sottile, vitreo, della *Fuga in Egitto* (fig. 384), proveniente dalle

collezioni Hone e Chauncey, poi in quella di J. P. Morgan. Passano abbattuti per il lungo cammino, sulla strada sparsa da radici d'alberi, gli asinelli che portan alto sopra sacchi Giuseppe,

Fig. 381 — Londra, Galleria Nazionale.
Lelio Orsi: *Cristo e due discepoli sulla via di Emaus.*
(Per cortesia della Direzione di quella Galleria).

curva Maria sul bambinello in fasce. Il vento agita il manto del vecchio, che scruta se nulla appaia sulla strada percorsa. Passano gli asinelli stanchi sul praticello, avanzano tra le rocce e lo sterpame, nel silenzio. Il disegnatore alla tedesca ha trovato

accenti elegiaci profondi: non si scorge più il Correggio, bensì il volo del sentimento.

In una scena infernale sembra accadere il *Martirio di Santa*

Fig. 382 — Napoli, Museo Nazionale.
Lelio Orsi: *Il sacrificio d'Isacco.*
(Fot. Anderson).

Caterina (fig. 385) nella Galleria di Modena. Sul fondo scuro s'erge l'ordigno di tortura, di cui il pittore indica con nordica fedeltà le fibre del legno, le cinghie, i manubri di ferro, le funi, gli aculei; intorno si agitano i manigoldi, come gruppi di dannati o di demoni tra luci infernali. Tre angioli piombano a volo con le spade

Fig. 383 — Berlino, Museo Federico.
Lelio Orsi: *La Natività*.
(Fot. della Direzione del Museo).

fulminee, in un'atmosfera fiammante; e si spezzano le travi che forman la macchina, vanno in ischegge le ruote; qua una gamba esce dalla ruota rotta, là una mano s'artiglia alle assi scheggiate, la testa di un aguzzino seminudo con berretto frigio si torce in ghigni di maschera tragica; guizzan le chiome del sicario in cor-

Fig. [illegible] — New York, Collezione J. P. Morgan [illegible]
Lelio Orsi: [illegible]

setto gialloro e calzoni di turchese; nel turbante del milite con mazza ferrata corron strie azzurre e fuoco; par che le vesti si distruggano al bagliore d'una bianca luce. Nonostante la pastosità, la densità della sostanza cromatica, qualcosa richiama i Ferraresi nello splendore cromatico del gruppo di manigoldi, mentre in alto la Santa e i turbinosi angioli appaion correggeschi in un pallore tetro, fra luci falotiche che abbassan le tinte, i gialli, i

verdi, i rossi lillacei. Tutto il girar di ruote nell'officina diabolica, gli aspetti demoniaci, lo splendore infernale delle tinte, l'arro-

Fig. 385 — Modena. R. Galleria Estense.
Lelio Orsi: *Martirio di Santa Caterina.*
(Fot. Sorgato).

vellamento dei drappi in contorsione di idre, dimostra che Lelio Orsi con la forza presa da Michelangelo si è dato ai Tedeschi.

Il focoso pittore fa, nel quadretto del Museo Nazionale di Napoli (fig. 386), impennarsi rabbrividito il cavallone di San Giorgio, la sua criniera come di lingue di fiamma al vento, la sua

Fig. 386 — Napoli, Museo Nazionale.
Lelio Orsi: *San Giorgio*
(Fot. Anderson).

coda come di serpi annodate, il manto di San Giorgio teso, sibilante nell'aria, la figlia del Re trasportata dal vento della lotta, dalla furia che è nell'aria, tra le rocce, per il cozzo del cavalier in armi d'argento con l'orrendo mostro.

Anche nel *Cristo che va al Limbo* (fig. 387), non è il trionfa-

tore ch'entra solenne: la porta al suo apparire si spezza, va in ischegge, cade come se tutti i fornimenti si slegassero, tutte le borchie non attaccassero più le tavole di legno frantumate. La croce,

Fig. 387 — Londra, Coll. Sir J. C. Robinson (già).
Lelio Orsi: *Cristo al Limbo.*
(Fot. della Biblioteca Witt).

segno di vittoria, sembra l'asta potente che ha distrutto con i suoi colpi la porta. Cristo par che precipiti verso Adamo ed Eva, tutti i desiderosi di libertà, di pace, assorti, tesi a lui con le braccia supplici e le preghiere, tra scaglioni di rocce, tra le fosche tenebre ove i demoni rabbrividiscono, si nascondono alla luce del Dio vincitore.

Anche dipinse Lelio ad affresco nel palazzo detto del Giardino a Parma (fig. 388), e un frammento si vede presso la Camera di S. Paolo. Rappresenta il *Diluvio Universale*, e tra lo scroscio dell'acqua fitta e greve sono i naufraghi a nuoto, nelle barche, sulle vette dei monti, sotto la pioggia irruente, nel terrore. Così nell'Oratorio del Gonfalone a Roma, teatro della pittura manieristica, Lelio Orsi rappresentando l'*Arresto di Cristo* (fig. 389), par dia uno strappo a tutte le convenzioni con i suoi effetti fantasma-

Fig. 388 — Parma, presso la Camera di S. Paolo.
Lelio Orsi: *Diluvio Universale*.
(Fot. Croci).

gorici, trasportandoci in uno scenario magico, pauroso, con un paese notturno, con nubi tetre squarciate dal chiaro di luna. Sbucano in questo scenario misterioso tra le rovine, come da una grotta illuminata da fuochi infernali, gli armati preceduti da Giuda, mentre nel primo piano, come in una cerchia di ferro, è il Cristo rassegnato. Ogni soggetto è trattato a furia, col vento che tutto trasporta nella tempesta, tra lampi e fulmini.

Le tendenze di Lelio Orsi verso Michelangelo possono anche essere state suscitate dal suo conterraneo, autore del *San Paolo* (fig. 390) in San Prospero. La bellissima cornice, che com-

pone un tabernacolo michelangiolesco, racchiude una figura gigante, con mani ossute, con vesti plasmate sulle forme, enfa-

Fig. 389 — Roma, Oratorio del Gonfalone. Lelio Orsi: *Arresto di Cristo.* (Fot. Calderisi).

tica nel gesto. Lo squadro delle forme legnoso, ma ampio e potente, si spiega solo con la visione di Fra' Bartolomeo e di Mi-

chelangelo, ma più si vede la derivazione nei bassorilievi in istucco delle basi dei pilastri binati. Per tradizione, l'ancona fu eseguita da Bernardino Zacchetti, che secondo Fulvio Azzari lavorò con Michelangelo nella cappella Sistina. Il sac. Angelo Mercati ha

Fig. 390 — Reggio, S. Prospero.
Bernardino Zacchetti: *S. Paolo.*
(Fot. Croci).

avvalorato la notizia dell'Azzari, soffermandosi sulla lettera a Michelangelo di Giovanni Michi (28 settembre 1510), che gli scriveva: « chontinuo Giovanni e Bernardino sono drieto a ritrarre e per questo fe (sic) vi fanno honore voglionuj bene e a voj si rachomandano ». Giovanni e Bernardino erano due pittori

di Reggio che *ritraevano* allora nella volta della Sistina, probabilmente dai cartoni di Michelangelo. Gli stessi pittori « Bernardino e Zoano, ambi dui pictori da Rezo », ai 27 di agosto 1520, scrivevano dalla loro città a Michelangelo che, partito da Roma Giovanni e passato per Firenze, non lo aveva trovato, e che « alla ritornata, come spero di curto tornare a Roma, ve dirò il tuto »; e chiudevan la lettera con queste parole: « Bernardino et io se ricomandiamo et sempre cum affectionato amore siamo prompto in ogni sua causa servirelo; et altro non desideremo se non di farne cosa vj piace et sia grata ». I due reggiani si identificano l'uno in Bernardino Zacchetti citato dall'Azzari, l'altro nel maestro Giovanni Trignoli, morto a Roma tra l'estate e l'autunno del 1522, maestro che con Sebastiano del Piombo fu a vedere il *Redentore* della chiesa della Minerva, e male giudicò il lavoro compiuto intorno alla statua di Michelangiolo da Pietro Urbano. [1]

---

[1] Cfr. *Due pittori reggiani aiuti di Michelangelo* per il Sac. prof. ANGELO MERCATI, in *Atti e memorie della R. Dep. di St. Patria per le provincie modenesi*, serie V, vol. XII, XLVII XLIX.

Catalogo delle opere di Lelio Orsi:

Berlino, Museo Federico: *Natività*.

Firenze, Galleria Pitti: *Presepe*.

Halle, Galleria d'Arte: *Crocifisso* (già nella chiesa dei Gesuiti a Novellara).

Modena, R. Galleria Estense: *Martirio di Santa Caterina*.

— — *Cristo morto fra la Carità e la Giustizia*.

— — *Cristo deposto e i Santi Antonio da Padova e Pietro martire*.

— — *Ganimede* e il fregio che l'attornia.

— — *Putto ignudo* proveniente, come l'affresco suddetto, dalla Rocca di Novellara.

Londra, Galleria Nazionale: *I Pellegrini ad Emaus*.

— — *Cristo in croce circondato da angeli piangenti* (oggi non si trova più).

— Collezione Sir. J. C. Robinson (già): *Cristo al limbo*.

Napoli, Museo Nazionale: *San Giorgio e il drago*.

— — *Il Sacrificio d'Abramo*.

New York, Coll. J. P. Morgan: disegno della *Fuga in Egitto*.

Novellara, Chiesa parrocchiale: *Martirio di San Lorenzo* (1567).

— — *Sacra Famiglia* (TOSCHI).

— Antica casa dei Gonzaga: *Adorazione dei Magi* (affresco quasi distrutto).

— (presso), Oratorio della Fossetta: *Madonna allattante* (TOSCHI).

— Residenza comunale: quadretti con *istorie del Figliuol prodigo*

— — Una *Storia di Giuseppe*.

Parma, presso la Camera di San Paolo: *Putto tra fiori e conchiglie*.

— — *Diluvio Universale*.

Reggio Emilia (in quel di), Castello di Querciola: Decorazioni.

— presso la famiglia Costanzo: *Natività*, già nella chiesa del Corpus Domini

Wiesbaden, Collezione Gerard: Decorazione d'una camera del Casino di Sopra a Novellara (THODE).

Zagabria, Galleria Strossmayer: *Cristo nell'Orto*.

RAFFAELE MOTTA DETTO RAFFAELLINO DA REGGIO.

1550 — Nasce a Codemondo in quel di Reggio.

1570, circa — Dipinge per Cesare Gonzaga, duca di Guastalla.

1572-78 — Lavora in Roma sotto il pontificato di Gregorio XIII.

1578 — Muore a 27 anni.[1]

* * *

Fra i molti scolari di Lelio Orsi (Jacopo Borbone, Andrea Maijno, Mario Lodi, Camillo Rizzi e Alfonso suo figlio novellaresi) vien nominato primo Raffaele Motta di Codemondo, detto Raffaellino da Reggio.

Raffaellino da Reggio, in San Silvestro al Quirinale, nella *Circoncisione* (fig. 391), si mostra dipendente da Lelio Orsi nelle figure accartocciate, in alcune delle quali è chiara l'influenza tedesca, ad esempio nel grosso personaggio con cappello trinciato che accenna con l'indice. La maniera raffaellesca si fa strada, specie nelle grandi figure di primo piano, ma non penetra oltre la superficie. Il pittore vuol creare un grande scenario adorno di statue entro nicchie, di pilastri scanalati, di colonne tortili alla maniera dei seguaci di Raffaello; ma lo spazio delineato vien meno per il sovrapporsi delle figure, stipate, addensate. Vi è in questo, sebbene attenuato dal grandeggiar delle forme, il senso di complicazione, di tormento nordico, che è nell'arte di Lelio Orsi, in accordo con la durezza incisiva del segno, col piegar angoloso dei drappi come di metallo battuto, con la no-

---

[1] Bibliografia su Raffaele Motta: BAGLIONE, *Le Vite d. pitt.*, 1642, p. 25; TIRABOSCHI, *Not. d. pitt.*, etc., Modena, 1786; LANZI, *St. pitt. d. I.*, 1792 e seg.; ADORNI G., *Breve trattato di vita di R. Motta*, Parma, 1830; CAMPORI, *Gli art. italiani e stranieri n. stati est.*, 1855; ID., *Lett. art.*, 1866; A. BERTOLOTTI, *Art. mod. etc. in Roma*, Modena, 1882; G. ROVESTI, *Il pittore reggiano R. M.*, Reggio Emilia, 1901; H. VOSS, *Die Malerei der Spätr. in Rom u. Florenz*, Berlin, 1920; BALLETTI, *Rassegna d'Arte*, I, 1901, 107 in *L'Arte*, 1917, 302.

dosità delle mani. Si ripete un tipo di vecchio adunco, irto, con barbe caprigne, che viene dal nord; e gli atteggiamenti di queste figure nordiche sono sempre i più risentiti e spezzati. Nel fiacco

Fig. 391 — Roma, S. Silvestro al Quirinale.
Raffaellino da Reggio: La *Circoncisione*.
(Fot. Calderisi).

mondo romano del tempo, Raffaellino da Reggio porta un po' dell'energia propria al maestro e del suo segno incisivo.

Nell'altra scena di San Silvestro al Quirinale con l'*Adorazione de' Magi* (fig. 392), l'effetto s'impernia sulla grande soprelevata figura della Vergine, che richiama gli esemplari del Parmigianino per la lunghezza delle proporzioni, i contorni incisi, l'ele-

ganza dell'atteggiamento come sospeso. A contrapposto della Vergine è la gigantesca figura del vecchio re china nel suo palu-

Fig. 392 — Roma, S. Silvestro al Quirinale.
Raffaellino da Reggio: *L'Adorazione de' Magi.*
(Fot. Calderisi).

damento rigido; e sulla linea di sghembo di questo gruppo principale s'impernia alla maniera emiliana l'effetto di movimento della scena. Anche qui l'insieme è affollato, anzi lo spazio viene

Fig. 393 — Roma, Oratorio del Gonfalone.
Raffaellino da Reggio: *Cristo davanti a Pilato.*
(Fot. Calderisi).

a mancare più che nella *Circoncisione*, per le muraglie corrose che par si stringano addosso alle figure.

Nel *Cristo davanti a Caifa* (fig. 393), nell'Oratorio del Gonfalone, Raffaellino mostra di essersi volto agli esempi di Michelangelo, traendo dal *Giudizio Finale* il modellato scultorio delle figure sul davanti a sinistra; e ad un tempo d'essersi ispirato direttamente a esemplari tedeschi, certo a stampe tedesche. Da esse trae uno spunto fantastico che lo distingue da tutti i decoratori dell'Oratorio: la luce intensa e alonare sul gruppo che attornia il Cristo e l'ombra che sovrasta diventan strumenti precipui dell'effetto drammatico. La figura del Cristo s'alleggerisce in quello sfiorar di luminosi pallori, e l'altra del principe della Sinagoga, nonostante la sagoma grottesca, stacca dalla parete tenebrosa con un senso pittorico curiosamente prerembrandtiano. I motivi manieristici vengon come assorbiti in questo generale effetto luministico, che dà all'affresco del Gonfalone importanza speciale nell'opera di Raffaellino da Reggio. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Caprarola, Palazzo farnesiano: Sala con paesi e sala delle carte geografiche con *Satiri* e piccoli quadri nel soffitto.

Parma, Duomo. Tavola a mano sinistra dell'altar maggiore.

Monaco di Baviera, Magazzini della Galleria di Stato: *Cristo che porta la croce.*

Roma, Santa Caterina dei Funari: Pala dell'altar maggiore.

— Santa Maria dell'Orazione o della Morte: *San Michele.*

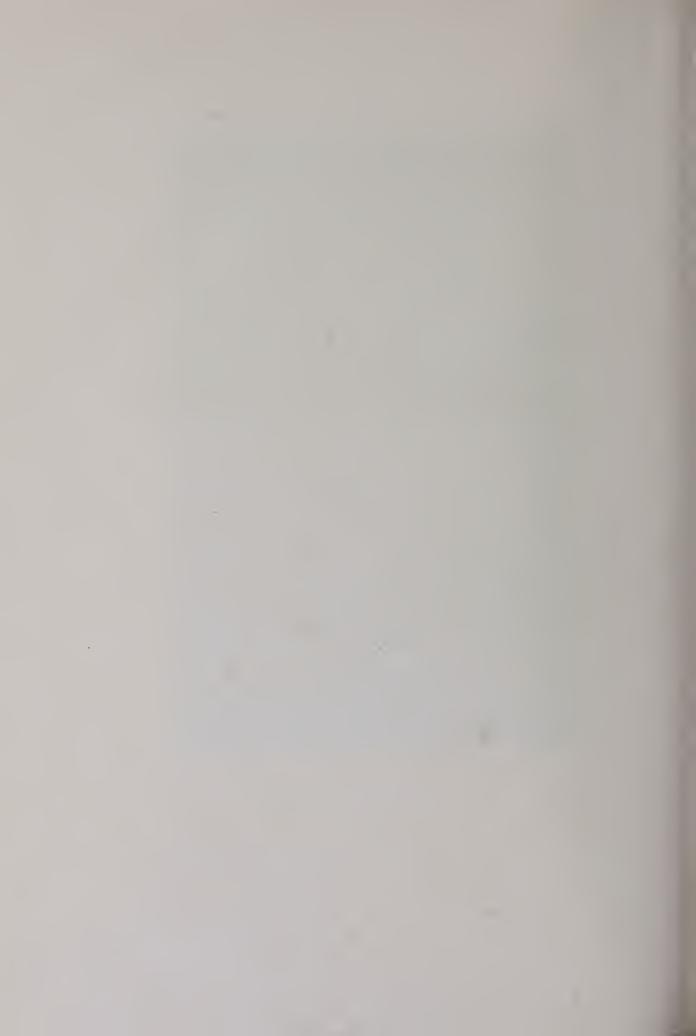
— San Silvestro al Quirinale: La *Natività.*

— Palazzo Vaticano: Logge. Gli sono attribuite: l'*Entrata di Gesù in Gerusalemme, Maddalena in casa del Fariseo*, la *Lavanda dei piedi agli Apostoli.*

— Oratorio del Gonfalone: *Cristo davanti a Caifa.*

— Galleria Borghese: L'*Arcangelo e Tobiolo.*

Urbino, Duomo, quarto altare a sinistra: *Annunciazione.*

II.

LA TRADIZIONE DEL CORREGGIO, DEL PARMIGIANINO E DEL DOSSO.

3.

GIROLAMO DA CARPI e alcuni ferraresi contemporanei

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Unione delle forme ferraresi con quelle del Parmigianino e di Giulio Romano. - Ingrandimento del modulo garofalesco nelle pitture a decorazione del Castello di Ferrara. - Ritratti dosseschi e parmigianineschi. - Senso architettonico nelle composizioni pittoriche. - Ferraresi associati a Girolamo da Carpi. - CATALOGO DELLE OPERE.

1501 — Nasce da Tommaso da Carpi pittore, che per il Cardinale Ippolito I d'Este dipinse casse d'archibugi, strumenti musicali e ornamenti nelle ville di Ro, di Codigoro e di Sabioncello.

1520 — Suo primo maestro fu probabilmente il padre, e in quest'anno, secondo un documento già pubblicato dal BARUFFALDI, stette nella bottega del Garofalo.

1530, 6 agosto — Ha eseguito i Santi nella crociera della chiesa di San Francesco (L. N. CITTADELLA, *Mem. stor. monum. artist. del Tempio di San Francesco in Ferrara*, ivi 1867), la quale fu, secondo il Vasari e antichi scrittori ferraresi, dipinta da Girolamo nel fregio che circonda la nave e nella decorazione della cupola. Ebbe a collaboratori suo padre, Angelo Bonacossi, Gabrieletto Bonazzolo. Le pitture furono alterate e guaste.

1531 — Compie la pala d'altare con l'*Adorazione de' Magi* per la Chiesa di San Martino, allogatagli dalla famiglia bolognese dei Boncompagni.

1532-34 — Dipinge per la Chiesa parrocchiale di S. Salvatore in Bologna una *Vergine col Putto, e i Ss. Sebastiano, Rocco e Caterina*.

1537, maggio e giugno — Lavora nella delizia ducale a Belriguardo con Battista del Dosso, Camillo Filippi, Giacomo Bertucci da Faenza, Benvenuto Garofalo, Biagio Pupini (VENTURI, *I due Dossi*).

1541, 21 ottobre — Girolamo riceve compenso « per.uno.quadro. a facto.per.el.Signor nostro » (Ercole II d'Este) dove « ge. suso.la occasion.e la.pazentia » (quadro ora nella Galleria di Stato a Dresda. Cfr. A. VENTURI, *La Galleria Estense*).

1540 — Nel 1540 trovasi già al servizio della corte ferrarese. In quest'anno il cardinale Ippolito II d'Este, inviato dal re Francesco I in Francia, portò con sè un quadro di Girolamo per farne dono al Re: « una Venere ignuda a giacere e grande quanto il vivo con Amore appresso » (VASARI).

1541, 15 febbraio — Altro compenso a lui per un quadro dipinto per il Cardinale Ippolito II: « una disputa di Christo » (ora a Dresda). Cfr. VENTURI sudd.

1541 — Prepara i disegni delle illustrazioni anatomiche per la operetta di Giovan Battista Canani, professore di medicina: *Musculorum humani corporis picturata dissectio* (SERAFINI).

1541, agosto e settembre — Attende alla decorazione del palazzetto estense della Montagnola col Garofalo, Battista del Dosso, Camillo Filippi (VENTURI, *I due Dossi*).

1541 — Si rappresenta nella corte ferrarese la tragedia semimusicale « Orbecche », di Giovan Battista Cinzio Giraldi. « Fu l'architetto et il dipintore della scena M. Girolamo Carpi da Ferrara » (SERAFINI).

1542-1545 — Lavora nella villa estense di Copparo con Battista del Dosso, e vi figura sedici ritratti di Estensi (BARUFFALDI).

1545 — Si rappresenta l'*Egle* di Gio. Battista Giraldi Cinzio, musicata da Antonio del Cornetto. « Fu l'architetto et il pittore della scena M.° Girolamo Carpi da Ferrara » (SERAFINI).

1547, 15 maggio — Morto Francesco I re di Francia, si fecero in suo onore a Ferrara esequie solenni. Girolamo da Carpi disegnò il catafalco, ne dipinse armi e trofei, come le due statue

erettevi sopra del *Tempo* e della *Fama* (Venturi, *La Galleria Estense*).

1548 — Manda i ritratti dei figliuoli del duca Ercole in Francia al Primaticcio, che li dona alla Regina (Venturi, id.).

1548 — In compagnia di Camillo Filippi, attende a dipingere la camera da letto del Duca, la cosidetta Camera dell'Aurora (Venturi, id.).

1549 — Segue a Roma il Cardinale Ippolito II d'Este, servendolo come pittore, come architetto ed anche come antiquario. È lautamente provvigionato sin dal 30 agosto.

1550 — Giulio III pontefice ricompensa Girolamo da Carpi per le « sue fatiche durate in Belvedere » (Serafini).

1554 — Torna a Ferrara per importanti restauri al Castello estense, in parte da un incendio distrutto.

1556 — Riceve carta per disegnare tappezzerie destinate alla camera del Duca in castello (Campori).

1556 — Muore nella seconda metà dell'anno. I pagamenti a lui fatti per conto del cardinale Ippolito terminano con la prima metà. [1]

* * *

Girolamo da Carpi nell'*Adorazione de' Magi* in San Martino a Bologna (fig. 394) unisce le forme ferraresi con quelle del Parmigianino e di Giulio Romano. Le figure staccano in luce da un fondo di muraglie e di rocce alla maniera lombarda, ma in generale le pose riflettono una tendenza statuaria che vien da Giulio

---

[1] Bibliografia su Girolamo da Carpi: Vasari, *Le Vite*, Ed. Sansoni, cit., vol. VI, p. 469 e segg.; C. Cittadella, *Catalogo istorico de' pittori e scultori*, Ferrara, Pomatelli, 1782; Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1844, p. 373 e segg.; Spreti e Costabili, *Vita di Girolamo Carpi pittore ferrarese*, Ravenna, 1838; Cammillo Laderchi, *La Pittura ferrarese*, Memorie, Ferrara, 1857; L. N. Cittadella, *Doc. e illustr. riguard. la st. artist. di Ferrara*, ivi, 1868; G. Campori, *Arazzeria Estense*, in *Atti e Mem. della R. Dep. di St. Patria Mod. e Par.*, VIII, 1876; Adolfo Venturi, *La Galleria Estense in Modena*, Modena, 1882; Id., *Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del sec. XVI*, in *Arch. st. dell'Arte*, 1894; Id., *I due Dossi*, in *Id.*, 1893; Alb. Serafini, *Girolamo da Carpi pittore e architetto ferrarese*, Roma, 1915; Vincenzo Pacifici, *Ippolito II Cardinale di Ferrara*, Tivoli, 1920.

Romano, come gli studiati panneggi classici e il putto atticciato, con lineamenti raffaelleschi. Il tipo di Giulio si scorge anche nella testa della Vergine modellata con precisione dal chiaroscuro e nelle proporzioni grandiose della figura, mentre la mano con dita affusate è ricalcata sui moduli parmigianineschi, e il volto par adattato entro uno schema rettangolare garofalesco. Dapertutto il pittore mostra di saper modellare energicamente con l'ombra, che fa apparire la testa di uno dei re inginocchiati come sbalzata in metallo. Solo nella figura del re moro, resa con tratti ondati e fluenti, la mobilità dell'effetto d'ombra e luce richiama il Correggio, come lo richiama la testa ultima nel fondo a destra, inumidita dalla luce. Fin da questa sua opera primitiva, Girolamo da Carpi, che nel fondo di paese minuzioso rievoca ancora il ritardatario Garofalo, mostra il suo eclettismo insieme con le sue qualità di robusto modellatore.

In un'altra pala d'altare a Bologna, in San Salvatore (figura 395), egli accentua la plasticità nella figura garofalesca di San Sebastiano, nella Madonna, nel Bambino e nel San Rocco, modellati sugli esempi di Giulio Romano, nella Santa Caterina ispirata al Parmigianino. Nel quadro antecedente, solo la testa di S. Giuseppe rispecchiava un aspetto proprio al Garofalo, pur senza l'ordine e la regolarità antiquata del maestro ferrarese; qui l'intera figura di S. Sebastiano, costretta entro uno schema rettangolare, trasporta i moduli garofaleschi nello sviluppo cinquecentesco delle forme. Anche l'immobilità della posa e la fissità un po' atona dello sguardo risalgono agli esempi di Benvenuto, mentre gli schiarimenti e gli oscuramenti intensi delle figure, al modo di Giulio Romano, infondono alla composizione un carattere più cinquecentesco, un arrotondamento più voluto, anche una grandezza maggiore.

Col modulo garofalesco ingrandito, adattato al nuovo ambiente, Girolamo dipinse scene mitologiche, ora nella Galleria di Stato a Dresda, come *Il sonno di Endimione* (fig. 396) e *Venere sull'Eridano* (fig. 397). Nell'uno e nell'altro quadro, il modulo si fa uguale per tutte le figure, e i lineamenti stessi dei volti di

Diana e di Endimione corrispondono tra loro, come le ninfe che accompagnan Venere sorgente dalle acque dell'Eridano sono le naturali sorelle della dea.

Fig. 394 — Bologna, Chiesa di S. Martino.
Girolamo da Carpi: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Alinari).

Forse per la via del ritratto più intese la variazione dei tipi e delle forme Girolamo da Carpi, fra i cui ritratti si annoverano quello supposto di *Girolamo Falletti* nella Galleria Nazionale

d'Arte Antica a Roma (fig. 398), e l'altro di *Bartolini Salimbeni-De Medici* (fig. 399), arcivescovo di Pisa nel 1529. Il primo s'at-

Fig. 395 — Bologna, San Salvatore.
Girolamo da Carpi: *Sposalizio di S. Caterina.*
(Fot. Croci).

teggia davanti allo spettatore nella pompa di cavaliere imperiale, poggiando la sinistra sul fianco ove è allacciata la spada, la destra sul gatto che riposa sopra un cumulo di libri sovrapposti al ta-

volo coperto da un tappeto persiano; il secondo, eseguito probabilmente nel 1532, quando l'arcivescovo Bartolini si trovava a Bologna, è pure rappresentato in atto di guardare al suo ritrattista, con gli occhi fissi, la testa leggermente piegata, le mani poggiate sui pomi dei braccioli della sedia. Nulla di tizianesco è nei due ritratti, dossesco il primo, parmigianinesco il secondo; vivido quegli nel volto rossiccio, scuro questi per la barba e i capelli mori, stretti dalla berretta nera. Mentre nel primo il segno

Fig. 396 — Dresda, Galleria di Stato.
Girolamo da Carpi: *Endimione dormiente.*
(Fot. Bruckmann).

incide la gran massa della figura erta sin quasi ai ginocchi sul tendone del fondo, per una finestra aperto sulla campagna, nel secondo il pennello corre più sciolto, e meglio stacca la figura scrutatrice dal fondo plumbeo, la cappa marrone-violetta dal rocchetto bianco, su cui risalta qualche lembo della veste viola.

Prima di partirsi da Ferrara, Girolamo da Carpi, per ornamento del palazzo ducale e per il cardinale Ippolito d'Este, eseguì varie pitture: il *Ganimede rapito dall'aquila*, l'*Occasione e la Pazienza, Impresa di Ercole II d'Este, Giuditta con la testa d'Oloferne*, la *Disputa di Gesù nel Tempio* (1540-1541), tutte ora nella

Fig. 397 — Dresda, Galleria di Stato. Girolamo da Carpi: *Venere sull'Eridano.*
(Fot. della Galleria sudd.).

Galleria di Stato a Dresda. La dimensione rettangolare del quadro di *Ganimede* (fig. 400) toglie slancio al volo della messaggera di Giove, che, con le ali distese e il giovinetto comodamente

Fig. [illegible] — Roma, Galleria Nazionale (Pal. Corsini). Girolamo da Carpi: *Ritratto di [illegible]*.
(Fot. Anderson).

adagiato sovr'esse, sembra un trofeo o un blasone gentilizio, più che l'aquila rapitrice. Se anche il pittore ha avuto un'idea del Ganimede correggesco, il modulo del Garofalo, moderato, lustro, aggraziato, toglie l'impeto del prototipo alla composizione deri-

vata. Il Ganimede è già il coppiere degli Dei; tiene in mano una anfora a segno dell'ufficio che andrà ad assumere in Olimpo.

Meglio si presenta il pittore nell'*Occasione* e nella *Pazienza* (fig. 401), ove, lavorando sopra una trama suggerita da un letterato di corte e ripetuta perfino nel rovescio delle monete estensi,

Fig. 399 — Firenze, Galleria Pitti.
Girolamo da Carpi: *Ritratto dell'Arcivescovo Bartolini-Salimbeni-De Medici.*
(Fot. Brogi).

infonde al suo modulo consueto eleganza quanta ne poteva innestare il Parmigianino in un maestro costretto tra i legami del Garofalo. Così nella *Giuditta con il capo d'Oloferne* (fig. 402) il modulo è amplificato per l'aria che spira da Mantova, dall'opera di Giulio Romano. Nella *Disputa* si mette sempre in evidenza come il pittore garofalesco abbia una capacità che manca al suo modello, il senso architettonico nel disporre il piano prospettico,

le figure, gli scanni, i gradi, lo sfondo, ed a quel senso che porta il pittore all'arte dell'architettura.

Prima di partire per Roma col cardinale Ippolito II d'Este, è probabile che egli divisasse la decorazione, nel Castello di Ferrara, della camera da letto del duca, o camera dell'Aurora, che fu dipinta da Camillo Filippi sui cartoni di Girolamo. Nei mezzi ottagoni e nei quadrati, le figure sono disposte con una grande arte compositiva, come si può vedere nella *Favola di Endimione*, ove i cavalli impennati della biga di Diana servono a riempir

Fig. [illegible]. — Dresda, Galleria di Stato. Girolamo da Carpi, Ganimede.
(Fot. Bruckmann).

lo spazio con le teste elevate, a compagnia con le nubi, il velo e le vesti della dea. Nel quadrato col *Sacrificio pastorale*, la distribuzione delle tre Cariti intorno al Tempo alato e al grande vaso sacrificale risponde a classica giustezza di misura, alquanto fredda d'effetto, appunto perchè troppo evidente il calcolo, troppo lo studio nel bilanciato comporre. Altre opere del maestro si trovano nelle chiese di Ferrara, nell'Ateneo ferrarese, e altrove, ma non dimostrano mutato il suo concetto pittorico.

Girolamo da Carpi, giovane, fu preso dal Correggio, che copiò a Bologna riproducendo il *Noli me tangere* di casa Ercolani, a Modena, studiando lo *Sposalizio di Santa Caterina* in casa Gril-

Fig. [illegible] — Dresda, Galleria di Stato.
Girolamo da Carpi: L'Occasione e la *Penitenza*.
Fot. della Galleria stessa.

lenzoni, come le tavole delle compagnie di San Pietro Martire e di San Bastiano, a Parma le cupole e la *Madonna della scodella*. Ma, nonostante Girolamo dicesse al Vasari d'aver sempre imitato il Correggio, non si scorge nelle opere sue se non assai scarso l'influsso ricevuto.

Fig. 402 — Dresda, Galleria di Stato. Girolamo da Carpi: *Giuditta*.
(Fot. della Galleria suddetta).

Più evidente invece è in lui qualche ricordo delle eleganze parmigianinesche allora diffuse in tante parti d'Italia; ma più di tutto egli fu ligio al Garofalo, di cui vestì le forme, sviluppandole alla cinquecentesca, ampliandole, fortemente chiaroscurandole alla maniera di Giulio Romano. Al raffaellismo giunse

indirettamente in Bologna per lo studio della celebre *Santa Cecilia* di Raffaello, esempio a tutti gli emiliani pittori, e anche per la pratica ch'egli ebbe con Biagio Pupini; ma nel Castello come nel palazzo mantovano del T s'era acceso un gran focolare d'arte romana ai pittori dei paesi circostanti, e Girolamo da Carpi si scaldò a quella fiamma. Alle pitture, che nel 1537 si fecero nella delizia estense di Belriguardo, Girolamo da Carpi lavorò con Tommaso suo padre, con Benvenuto da Garofalo, Battista del Dosso, Giacomo Bertucci da Faenza, Biagio Pupini, Camillo Filippi. Par che a tutti i suoi collaboratori arrivi e da essi si parta qualche elemento dell'arte di Girolamo da Carpi. [1]

* * *

A Girolamo da Carpi si associano il ferrarese Nicolò Rosselli, che firmò un quadro della chiesa parrocchiale di Lagosanto e lo datò M.D.LXVIII, e altri che come lui riflessero la maniera dossesca:

---

[1] Catalogo delle opere.

Bologna, S. Martino: *Adorazione de' Magi*
— S. Michele in Bosco: cinque lunette a monocromato con *Fatti del nuovo Testamento.*
— S. Salvatore: *Sposalizio di Santa Caterina.*
Boston, Museo artistico, n. 258: *Ritratto di Signora* (F. HARCK, in *Rep. f. Kstw.*, 1887, XI, 78).
Budapest, Galleria: *L'Adultera.*
Budrio, Chiesa delle Creti. *Adorazione de' Magi.*
Châalis (Ermenonville), Museo André, n. 491: *Ritratto di Francesco Gonzaga* (BERENSON)
Copenhagen, Museo, n. 38: *Giudizio di Paride* (BERENSON).
Dresda, Galleria di Stato: *Diana e Endimione.*
— — *Venere sull'Eridano.*
— — *Giuditta con la testa d'Oloferne.*
— — *Ganimede rapito dall'Aquila.*
— — *L'Occasione e la Pazienza.*
— — *Disputa nel tempio.*
Dublino, Museo Nazionale d'Irlanda, n. 367: *Natività* (BERENSON).
Ferrara, Ateneo: *Adorazione de' Magi.*
— — *Santa Caterina.*
— — *Miracolo di Sant'Antonio.*
— Castello estense: Decorazione, con l'aiuto di Camillo Filippi, della «Camera dell'Aurora».
— — *Tre Baccanali* (BERENSON).
— Cattedrale: *Madonna col Bambino*; *San Giorgio*; *San Maurelio*; *San Paolo*; *San Pietro* (SERAFINI).
— S. Francesco: Fregio delle pareti della nave maggiore e della crociera, con *Santi* nei pennacchi tra le arcate (in gran parte, tutto distrutto dal tempo e dai restauri).
— San Paolo: *San Girolamo.*
— Palazzo Naselli-Crispi *Madonna col Bambino* sopra la porta internamente al palazzo (guasta da restauri).

Gio. Francesco Surchi, detto Dielai († 1590), Giuseppe Mazzuoli detto il Bastaruolo († 1589), Camillo Filippi († 1574) e i suoi figli Bastiano (1532-1602), che si votò a Michelangelo, e Cesare (1536-1602 c.), che, secondo Carlo Bononi, « teste bellissime e puttini fece ne' grotteschi e non altra cosa buona ». Il pittore Bononi, in un libro di ricordi, dice anche di Camillo Filippi, « che dipinse le sue cose schiette e limpide come la *Nunziata* a S. Maria in Vado » e di Sebastiano suo figlio, « che annebbiò con un suo gusto particolare quanto mai dipinse, e pretese così di unire e sfumare i colori ». Tra questi ed altri ferraresi emerse soltanto Camillo Filippi, aiuto di Girolamo da Carpi nella decorazione della Sala dell'Aurora nel Castello di Ferrara. [1]

Firenze, Galleria Pitti: *Ritratto dell'Arcivescovo Bartolini-Salimbeni de' Medici.*
— — *Deposizione dalla Croce,* n. 115.
Grittleton (Chippenham, Wilts), presso Sir Audley D. Neeld: *Ritratto d'uomo a mezzo busto* (BERENSON, in *The North Ital. Painters,* 1907).
London, Galleria Nazionale. *Adorazione de' Magi,* n. 640.
— Earl of Yarborough: *Ritratto di Signora con i simboli di Giuditta.*
Modena, Galleria Estense: *Adorazione de' Magi.*
Posen, Raccolta Raczynski: *Giove e Io* (porta un cartellino mezzo cancellato, che si legge: *Benedictus* (!) *Tisius* e una data ora sparita).
Roma, Galleria Nazionale (già Corsini): *Ritratto di Gentiluomo.*
— Galleria Capitolina: *Apollo; Un Oratore* (monocromati).
Rovigo, San Francesco: *Pentecoste.*
— — *San Francesco riceve le stimmate*

[1] CAMILLO LADERCHI, *La Pittura Ferrarese,* Memorie, Ferrara, 1857.

II.

LA TRADIZIONE DEL CORREGGIO, DEL PARMIGIANINO E DEL DOSSO.

4.

GIACOMO ZANGUIDI detto IL BERTOIA
e alcuni anonimi parmigiani.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Freddezza neoclassica. - Trasformazione del pittore per la compagnia di Lelio Orsi. - Sue opere probabili, tutte ligie al Parmigianino. - Ultimi anonimi discendenti del Correggio e del Parmigianino a Parma. - CATALOGO DELLE OPERE.

1544, 25 luglio — Nascita a Parma da « Giuseppe de Zanguidis et Sarrae uxoris » (tutte le notizie son desunte dallo studio di AMADIO RONCHINI, cit. nella bibliografia seguente).

1564 — Dipinge il Gonfalone della Compagnia di San Quirino a Parma con la Vergine che « assistita da due Santi carmelitani cuopre col manto uno stuolo di Confratelli genuflessi ».

1566 — Fece a fresco l'*Incoronata di piazza*, di cui serbasi oggi un frammento nella sola testa in una sala del Municipio parmense. « Ed essendosi, in que' medesimi giorni allogato a' servizi di Ottavio Farnese, colorì a fresco », al dire del cronista DA ERBA, « molte leggiadrissime invenzioni, sì nel palazzo del Giardino, sì in una casa prossima alla Porta di Santa Croce entro il giardino stesso ».

1569, 1 luglio — A Roma dipinse per la Compagnia del Gonfalone. Mentre lavorava, fu richiesto dal Cardinal Farnese, che gli voleva affidar opere a Caprarola: « havendo noi preso a star con noi Jacomo parmigiano pittore, si contentino di lasciarlo venire a servirsi, chè a loro non mancherà modo di trovar altri che finisca l'opera che havevano fatto principiare; et noi vorremmo ad ogni modo che costui venisse quanto prima ».

1569, 2 novembre — Il BERTOIA scrive al duca Ottavio Farnese, fratello del Cardinale: « Sappia V. Ec. che io son vostro servitore, e sto ad aspettar con grandissimo desiderio ch'Ella mi comandi; et la prego caldamente che m'aiuti a pigliar bona licenza di S. S. Ill.ma (il *Cardinale*) che altrimenti io starei di malissima voglia ».

1572 — Nel tornare a Parma, fece una sosta a Bologna, per adornar di freschi, oggi perduti, le pareti della Cappella Pepoli in S. Domenico (RICCI).

1572, 26 aprile — Il BERTOIA scrive al Segretario ducale Giambattista Pico, lagnandosi della stanza assegnatagli misera e angusta: « ma per non parer disobbediente », scriveva, « mi contento di star in tutti i modi che vogliono i miei Superiori, e per questo rispetto solo l'ho accettata, e ne starò alla meglio che potrò per questa volta ».

1572 — Copia il ritratto di Paolo III, « fatto al vivo da Tiziano ».

1572, 13 luglio — Il Bertoia lavora in Roma alla Compagnia del Gonfalone, e il Cardinale lo vuole con altri a Caprarola.

1572, 18 luglio — Il Bertoia ed altri eran sulle mosse per recarsi alla villa di Caprarola.

1573, 2 febbraio — Il cronista parmigiano Edoari da Erba lo dice « molto giovane e di molte buone speranze ».

1574 — Data della sua morte. Al suo nome in quest'anno trovasi apposto b. m. (buona memoria). [1]

* * *

Dei maestri parmigiani che ebbero presenti gli esemplari luminosi dell'Allegri, che vi attinsero perennemente, abbiamo già discorso, ma convien dire di uno che in quella gran casa,

---

[1] Bibliografia su Giacomo Zanguidi detto il Bertoia: SCARABELLI-ZUNTI, *Guida di Parma* (Mss. in Museo di Parma); AMADIO RONCHINI, *Giacomo Bertoia pittore parmigiano*, in *Atti della Deputazione di St. Patria, per le prov. dell'Emilia*, vol. I, Modena, 1863; MEYER, *Künst'e lexikon* (con l'antica letteratura sull'artista); RICCI, *La Galleria di Parma*, 1896; F. BAUMGART, *Giacomo Bertoia Pittore di Parma*, in *Bollettino d'Arte*, XXV, serie III, 10, 1932.

eretta dal Correggio, adorna dal Parmigianino, visse gli anni giovanili: Giacomo Zanguidi, detto il Bertoia. Le cose più certe di lui sono alcuni frammenti degli affreschi che egli, poco più che ventenne, fece nella casa del Giardino. Vi è tra essi un meda-

Fig. 403 — Parma, S. Paolo.
Giacomo Zanguidi: *Giudizio di Paride.*
(Fot. Croci).

glione (fig. 403) con un gran fascio di figure muliebri lunghe, secondo i moduli del Parmigianino, che s'avvicinano a un tipo neoclassico, proprio di tutti i ritorni all'antico. Chi guardi l'ancona del Parmigianino a Dresda, quella eseguita per Casalmaggiore, sente la freddezza neoclassica del tempo dell'impero napoleonico, come può sentirla chi guardi questi affreschi, ove

Fig. 404 — Parma, S. Paolo.
Giacomo Zanguidi, detto il Bertoia: *Venere e Marte.*
(Fot. Croci).

Fig. 405 — Parma, S. Paolo.
Giacomo Zanguidi, detto il Bertoia: *Amore e Psiche.*
(Fot. Croci).

tuttavia i contorni increspati ci dicono che l'arte s'incammina verso il barocco, interrompendo la regolarità delle curve, adoperando pennellate grosse e colori chiassosi, benchè nell'altro frammento con *Venere e Marte* (fig. 404) le figure sian tirate per il

Fig. [illegible] — Parma, S. Paolo.
[illegible] Zanguidi, detto il Bertoia: [illegible]
(Fot. Croci).

lungo, in modo inverosimile, caricaturali, inverosomiglianza che cresce nell'*Amore e Psiche* (fig. 405) divenuti trampolieri. Ma il bisogno del crespo, dell'arricciato, dell'affusolato e dell'attorto par che serva a trasformare il neoclassico Bertoia, compagno, negli affreschi della casa del Giardino, all'impetuoso Lelio Orsi; e già si vedono i segni della trasformazione nel frammento del

Ratto di Elena (fig. 406). Lasciata la stasi delle altre composizioni, il Bertoia si avviva: il pittore parmigianinesco imbarocchisce.

Oltre quei frammenti, abbiamo di lui la decorazione della Sala dei Giudizi in Palazzo Farnese a Caprarola. Morto giovanissimo, ben poco rimane del Bertoia, e quel poco vien confuso con l'arte di Lelio Orsi, che mai si mostra tanto ligio al Parmigianino quanto l'autore dell'*Adorazione dei Pastori* nella Galleria di Parma (fig. 407). Come Lelio, egli fa vibrare alla luce le forme instabili delle figure, le contorna di strisce luminose, e fa che

Fig. 407 — Parma, Pinacoteca. Bertoia (?): *Adorazione dei Pastori*.
(Fot. Croci).

grondino, con le erbe cadenti dalle rovine, stille d'oro. I netti profili col piccolo mento tondo richiamano un maestro differente da Lelio, pieno d'animazione, non della furia di questi. Ha veduto la *Notte* del Correggio, ma, allargando estendendo il campo alla luce, diminuisce l'intensità della fonte luminosa. Centro di quella conca di figure è la culla con il divino Gesù, la cui luce non ha tanta forza da poter rigare lineamenti, membra e cose lontane.

Rivediamo gli stessi profili in un altro quadro attribuito a Lelio Orsi, pure nella Pinacoteca di Parma (fig. 408). È una composizione più raccolta, più misurata; e le figure lunghe dei pastori corrispondono al modulo divulgato dal Parmigianino.

I due quadri, nonostante le loro affinità con Lelio, non sono di questo pittore, che trae dal michelangiolismo forza e dramma-

Fig. 408 — Parma, Pinacoteca. Bertoia (?): *Adorazione dei Pastori.* (Fot. Croci).

ticità per le sue agitate figure, così chiaramente distinte da quelle del Bertoia nell'irruenza del moto, nella violenza degli atti. Probabilmente appartengono allo Zanguidi, cui vengono asse-

gnati altri quadri, come quello di una *Nascita* nella Galleria Pitti a Firenze (fig. 409), già ascritto allo Scarsellino. Ivi è una flessibilità, un fluire, uno sfuggir di curve, nelle pieghe del baldacchino, nelle coltri del letto, nelle figurette delle assistenti, specie in quella controluce alla soglia della porta, che anima

Fig. 409 — Firenze, Galleria Pitti. Bertoia (?): *Nascita d'un fanciullo.* (Fot. Brogi).

la scena monumentale aperta sulla campagna, come di un cinguettio di figure piccole, elette, graziose.

Un altro quadro nella Galleria Borghese a Roma, che pure recava il nome dello Scarsellino, rappresenta un soggetto simile svolto in forme diverse, benchè le figure lunghe, la ricercata grazia, le mani con lunghissime dita, ricordino il fare del Parmigianino.

Questi quadri e altri simili non hanno tali corrispondenze con i quadri descritti come probabili del Bertoia a Parma, nè con i frammenti della Casa del Giardino, da poterglieli ascrivere.

Fig. 410 — Parma, presso il Sig. Montacchini.
Anonimo correggesco: *Cristo morto, Angioli, adoratori e un cadavere.*

Fra gli ultimi discendenti del Correggio e del Parmigianino a Parma vi sono anonimi non senza importanza.

Vogliamo indicarne uno veramente di gran pregio, di cui può vedersi presso il signor Montacchini in quella città un *Cristo morto tra angioli, le Marie adoranti e un cadavere ignudo a terra,* certo allusivo a qualche miracolo (figg. 410-411). L'autore ignoto

Fig. 411 — Parma, presso il Sig. Montacchini.
Anonimo correggesco: Particolare del quadro suddetto.

rivela un gran talento costruttivo e decorativo nell'idea della scala dolorosa, che si chiude in alto col gruppo velato delle Marie e di un angiolo. Mediante la complessa sfaccettatura delle forme e il gioco delle pose a contrapposto, il pittore, che si allaccia alla tradizione correggesca, pur evocando qua e là Michelangiolo, trasporta le sue figure in un mondo drammatico di colore e di luce. [1]

---

[1] Catalogo delle opere del Bertoia:
Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara. *Madonna con quattro Santi.*
Caprarola, Palazzo Farnese. Affreschi nella Sala dei Giudizi.
Piacenza, San Savino, nel coro. *S. Giovanni Battista e Santa Elisabetta.*

II.

LA TRADIZIONE DEL CORREGGIO, DEL PARMIGIANINO E DEL DOSSO.

6.

PROSPERO FONTANA e sua figlia LAVINIA - ORAZIO SAMACCHINI - BARTOLOMEO CESI - DIONISIO CALVAERT - BARTOLOMEO PASSAROTTI - TIBURZIO PASSAROTTI - CESARE ARETUSI - GIO. LUIGI VALESIO - ERCOLE, CAMILLO, GIULIO CESARE PROCACCINI - PIETRO FACCINI

PROSPERO FONTANA E SUA FIGLIA LAVINIA.

LA VITA DI PROSPERO FONTANA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Nelle pitture primitive mostra reminiscenze dell'antica scuola bolognese e ferrarese. - Poi accoglie tipi parmigianineschi e morbidezze correggesche. - CATALOGO DELLE OPERE.

LA VITA DI LAVINIA FONTANA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Tendenze verso Michelangelo e il Parmigianino. - Ricerche del carattere nei ritratti. - CATALOGO DELLE OPERE.

ORAZIO SAMACCHINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Rispecchia nei primi quadri tipi della vecchia scuola bolognese. - Poi è attratto dal Correggio, dal Parmigianino e da Raffaello, fin che vien dominato sempre più dal Vasari. - CATALOGO DELLE OPERE.

BARTOLOMEO CESI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Dallo studio della Santa Cecilia di Raffaello passa al Correggio. - Il carattere correggesco svanisce al contatto del pittore con l'arte veneziana. - Decadenza nelle pitture dell'Oratorio dei Bulgari e in altre. - CATALOGO DELLE OPERE.

DIONISIO CALVAERT.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Tendenze verso il Parmigianino - Ricordi fiamminghi, ispirazione michelangiolesca, si fondono in un manierismo faticoso che trova per il Correggio e il Parmigianino il disgelo. - Capolavoro del pittore: il " Paradiso " a Santa Maria dei Servi in Bologna. - Altri quadri ove accanto all'accademico, al michelangiolista, riappare il fiammingo. - CATALOGO DELLE OPERE.

BARTOLOMEO PASSAROTTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Inizio con lo studio della "Santa Cecilia" di Raffaello. - Il Correggio, e specialmente il Bedoli Mazzola, trasformano il pittore. - Approssimazione al Vasari e al Calvaert. - Tendenza alla caratterizzazione trasportata nel mondo morale dal Passarotti. - Suoi ritratti parmigianineschi. - Altri ritratti tocchi da vivezze veneziane. - CATALOGO DELLE OPERE.

TIBURZIO PASSAROTTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Accenti vasariani nella sua arte agli antipodi di quella del padre Bartolomeo, influssi del Calvaert. - Meno sgangherato quando s'accosta al fratello, nell' "Assunzione" di S. Martino, ove ricorre alla linea trasversa del Correggio e imprime carattere ad alcune teste. - CATALOGO DELLE OPERE.

CESARE ARETUSI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Pitture eseguite su disegno di Gio. Battista Fiorini. - Richiama talora, per lo sfumato, il Sabatini. - Sue varie maniere. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIO. LUIGI VALESIO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Sembra fondere l'antica tradizione bolognese: Raffaello e Correggio. - CATALOGO DELLE OPERE.

ERCOLE, CAMILLO, GIULIO CESARE PROCACCINI.

LA VITA DI ERCOLE PROCACCINI. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Forme parmigianinesche ingrossate; grandiose proporzioni arrotondate alla correggesca. - CATALOGO DELLE OPERE.

LA VITA DI CAMILLO PROCACCINI. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Ligia al Correggio e al Parmigianino nelle pitture di Venezia, della chiesa della Santa in Bologna, della Certosa di Pavia. - Influsso del Pordenone negli effetti di movimento.

LA VITA DI GIULIO CESARE PROCACCINI. - BIBLIOGRAFIA. - L'ESORDIO: Ispirazione dal Correggio. - CATALOGO DELLE OPERE.

PIETRO FACCINI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Da Paolo Veronese, suo primo modello, passa al Correggio. - Spirito novatore, ribelle alla pedanteria, ardente del nuovo. - L'"autoritratto" agli Uffizi. - CATALOGO DELLE OPERE.

PROSPERO FONTANA

1512 — Nasce a Bologna.

1528 — È a Genova, aiuto di Perin del Vaga negli affreschi di Palazzo Doria.

1545 — Data la *Trasfigurazione* in S. Domenico.

1560 — È col Primaticcio a Fontainebleau.

1561 — Data il *Battesimo di Cristo* nella cappella Poggi in S. Giacomo.

1570 — Data l'*Assunta* a Brera.

1576 — Data *S. Alessio* in S. Giacomo Maggiore.

1593, 15 marzo — Fa testamento (GUALANDI, *Memorie originali*, III, 181).

1597 — Muore in Bologna.[1]

LAVINIA FONTANA.

1552, 26 agosto — Viene battezzata a Bologna.

1575 — Fa l'*Autoritratto* nella raccolta del granduca Leopoldo Guglielmo a Vienna.

1579 — Sposa Giov. Paolo Zappi da Imola.

1579 — Fa due *Autoritratti*.

1581 — Data il quadro in cui *Cristo appare alla Vergine* (Uffizi).

1581 — *Ritratto di un Francescano*, Galleria di Modena.

1589 — *Madonna e Santi* in S. Giacomo Maggiore.

1590 — Compie il quadro oggi in Pinacoteca, rappresentante la *Regina Luisa e quattro dame in preghiera davanti a S. Francesco di Paola*, per la Compagnia di S. Maria della Morte.

1591 — *Vergine, Santi ed Angeli*, nella Galleria Ercolani a Bologna.

1593 — *Assunta*, nella chiesa di S. Francesco Oltrereno a Cento.

1594 — *Ritratto muliebre* a Pitti.

1601 — *S. Caterina e quattro Sante*, in S. Michele in Bosco.

1606 — *Ritratto di un giovane*, alla Galleria Borghese di Roma.

1611 — *Madonna con S. Giacinto* in S. Sabina.

1614, 11 agosto — Muore a Roma (v. Libro Parrocchiale di S. Nicolò in Arcione).

---

[1] Bibliografia su Prospero Fontana: VASARI-MILANESI, *Le Vite*; BORGHINI, *Il Riposo*, 1584; BAGLIONE, *Le vite dei pittori ecc.*, Roma, 1642; MALVASIA, *La Felsina Pittrice*, Bologna, 1678; L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, Bassano, 1789; GUALANDI, *Memorie originali*, tomo III, 1842-45; ID., *Nuova Raccolta di Letter. dei sec. XV al XIX*, Bologna, 1844; BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi, ecc.* 1887; R. GALLI, *Alcuni documenti sul pittore Prospero Fontana*, in *Archiginnasio*, 1923, p. [illegible]; H. VOSS, in THIEME und BECKER, Leipzig [illegible].

* * *

Prospero Fontana che, a detta del Lomazzo, fu maestro di Ercole Procaccini, lascia distinguere gli elementi di cui si compone l'arte sua nella *Beata Diana di Andalò che professa sulle mani di San Domenico* (fig. 412), nella chiesa di questo nome a Bologna. Ancora si notano reminiscenze del Francia nella regolarità della testa del Santo; del Parmigianino, nel beato Diacono; del Correggio, in parecchie figure. Dietro le tonde immagini è un'arida copia della parte alta della *Trasfigurazione* di Raffaello. Il carminio tutto lumeggiato d'oro della dalmatica del Diacono guasta l'effetto del nero e del bianco luminoso della tunica di San Domenico.

In un altro quadro della pinacoteca bolognese, *Cristo deposto* (fig. 413), Prospero Fontana ricorda lo smalto dei colori quattrocenteschi, per esempio nel verde metallico della veste di Giovanni sotto il manto rosso bruno. Tutto è crudo, come sbalzato in una lastra di rame, con quegli accenti sforzati, tormentati dai colpi dello sbalzo. Par che venga dai Ferraresi, o almeno i tipi richiamano Ferrara: nel vecchio che scruta il Cristo illividito è ancor traccia dell'aguzzo tipo del Costa. Importante è lo studio di natura morta, degli oggetti della Passione: l'anfora d'argento ossidato con ornati d'oro, il gran bacile d'argento battuto da riflessi di luce, con la spugna del Dio Martire.

In un altro quadro, nella Madonna del Baraccano a Bologna, *La disputa di Santa Caterina*, una tonalità biondiccia avvolge la scena affollata di tipi parmigianineschi ridotti a maschere con un grande sforzo in ogni particolare, col gesto a compasso della Santa.

Passato il Correggio ad ammorbidir contorni, a eliminar durezze, Prospero Fontana compose, nella sagrestia di San Giuseppe, il *Cristo sulla Croce* (fig. 414), che sorge dal gruppo delle Marie, come da un basamento. Il grigiore del Cristo sembra scendere sul volto smorto e sulle mani di Maria; e i solchi della luce sulle carni han riflessi d'argento.

Fig. 412 — Bologna, S. Domenico.
Prospero Fontana: *Beata Diana d'Andalò.*
(Fot. Croci).

Sempre più migliora nel *Sant'Alessio tra i poveri* (fig. 415), a San Giacomo Maggiore, nella stessa città. È opera di stampo

Fig. 413 — Bologna, R. Pinacoteca. Prospero Fontana: *La Deposizione*. (Fot. Alinari).

parmigianinesco, ma in certi colori, quali il giallo dei drappi a cartoccio che apparano la figurona del Santo e il rosso sangue delle sue calze, forse deriva da Dionisio Calvaert. Nel resto del

quadro, il colore si spegne: dietro il gruppo a sinistra, appaion grige due donne scarne, e nell'atmosfera grigia del colonnato

Fig. 414 — Bologna, S. Giuseppe. Prospero Fontana: *Cristo in croce*. (Fot. Croci).

s'agita la folla. Una luce argentina intenerisce le carni della donna in primo piano e del puttino arrovesciato sul suo manto

Fig. 415 — Bologna, S. Giacomo.
Prospero Fontana: *Sant'Alessio soccorre mendicanti.*
(Fot. Croci).

rossastro; e in tutte le figure sul davanti è morbidezza pittorica, anche nell'aurato mendicante ginocchioni. Prospero Fontana qui ha raggiunto, anche valendosi del colonnato e dei gradi, segnando pause tra i gruppi sparsi, un effetto di spazio raro nella sua arte. [1]

* * *

Accompagna Prospero la sua figliuola Lavinia, [2] che a Bologna, in Santa Maria della Pietà, contorna duramente una moltitudine di figure dipinte in un'intonazione rossiccia alla Bagnacavallo, tutte sulla stessa superficie, le grandi in primo piano le piccole in alto. Nella Madonna del Baraccano, componendo la *Sacra Famiglia* su fondo cupo, e colorandola di tinte torbide, Lavinia richiama il grande prototipo, il Correggio, tanto nella

---

[1] Catalogo delle opere:

Berlino, Kaiser Friedrick Museum,: *L'Adorazione de' Magi* (come incorniciatura di una *Pietà* trecentesca non esposta).

Bologna, S. Domenico: *Trasfigurazione* (1545).

— *Beata Diana di Andalò*

— S. Giacomo Maggiore: *S. Alessio* (1576), nella maniera vasariana.

— — Cappella Poggi: *Battesimo di Cristo*, sotto l'influenza di Pellegrino Tibaldi (1561).

— San Giuseppe: *Crocifissione*.

— Pal. Comunale: Affreschi (CORNA, *Dizionario*, 1930)

— Pinacoteca: *Ritratto di un membro di Casa d'Este*, n. 573.

— — *Deposizione*.

— Baraccano: *Disputa di S. Caterina* (CORNA).

Città di Castello, Palazzo Vitelli: Affreschi con *Storie della famiglia Vitelli*.

Dresda, Galleria: *Sacra Famiglia con S. Cecilia ed altri Santi*.

Milano, Brera: *Assunta e Santi* (1570) da S. Maria delle Grazie a Bologna.

— — *Annunciazione*.

Verona, Museo: *S. Conversazione* (n. 153, così vicina a quella di Dresda, che può ritenersi del Fontana, nel momento dell'influenza raffaellesca).

Roma, Gall. Borghese: *Sacra Famiglia* (CORNA, *Diz.*).

[2] Oltre la Bibliografia citata per Prospero Fontana: LAURA M. RAGG., *The women Art of Bologna*, London, 1906; HILL, *Portraits medals of ital. Art*, 1912; GIOVANNI GOZZADINI, *Di alcuni gioielli notati in un libro di ricordi del sec. XVI, e di un quadro di Lavinia Fontana*, 1882-83; LIONELLO VENTURI, *Note sulla Galleria Borghese*, in L'*Arte*, 1909; MATTEO MARANGONI, *La scuola bolognese alla Mostra del ritratto a Firenze*, in L'*Arte*, 1911; BERTINI-CALOSSO, *Le Mostre retrospettive in Castel S. Angelo*, in L'*Arte*, 1911; G. NICODEMI, *La Pinacoteca dell'Arcivescovado di Milano*, in *Rassegna d'Arte*, 1914; NOAK FRIED, in THIEME-BECKER, Leipzig, 1916, TANCRED BORENIUS, *A Portrait by L. Fontana*, Burlington Magazine, 1922, p. 41; FR. MALAGUZZI VALERI, *La R. Pinacoteca di Bologna riordinata*, in *Boll. d'Arte*, 1925-26, pp. 130-142; ID., *I nuovi acquisti della Pinacoteca di Bologna*, in *Cronache d'Arte*, 1926; MATTEO MARANGONI, *Il ritratto a Bologna nel '600 e '700*, in *Il ritratto Italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, Bergamo, 1927; ROBERTO LONGHI, *Precisazioni sulle Gallerie Italiane*, R. Galleria Borghese, Roma, 1928; H. VOSS, *Ein unbekannte Meisterbildnis der Lavinia Fontana*, in *Pantheon*, 1930, p. 410.

Fig. 416 — Bologna, R. Pinacoteca.
Lavinia Fontana: *S. Francesco di Paola benedice il fanciullo portogli da Luisa di Savoia.*
(Fot. Alinari).

ORAZIO SAMACCHINI.

1532, 20 dicembre — Nacque a Bologna (MALVASIA, I, 1861, 170; BOLOGNINI-AMORINI, III, 78).

Fu condiscepolo e intimo amico di Lorenzo Sabbatini (LANZI, V, 52; BOLOGNINI-AMORINI, III, 78).

Studiò con Pellegrino Tibaldi (LANZI, V, 52; BOLOGNINI-AMORINI, III, 78).

Sposò Polissena Norboni (il BOLOGNINI-AMORINI dice: Oraboni) e ne ebbe due figli maschi, Alessandro e Fabrizio, e molte figlie (MALVASIA, I, 1841, 170).

Andò a Roma, studiò le opere dei maestri romani e cercò di migliorare la sua maniera su quelle. Fu impiegato nelle pitture della Sala Regia. Lo lodarono il Vasari, il Borghini e il Lomazzo. Ma il suo nuovo stile piacque ad ogni altro più che a lui stesso. Tornato a Bologna, egli soleva dire che avrebbe potuto perfezionare la sua prima maniera senza cercarne un'altra nuova.

1575 — *Presentazione al tempio* di S. Giacomo Maggiore a Bologna.

1577, 30 dicembre — Morì, avendo 45 anni. La sua morte avvenne pochi mesi dopo ch'egli aveva fatte celebrare a sue spese delle solenni esequie al suo amico Sabbatini (MALVASIA, I, 1841, 170; BOLOGNINI-AMORINI, III, 81). [1]

* * *

Orazio Samacchini, prima d'essere attratto nell'orbita del Vasari, appare correggesco nel soffitto dell'Archiginnasio, e quan-

---

[1] Bibliografia su Orazio Samacchini: VASARI, VII, 39 e n. 2; 92, 94, 420 e n. 1; VIII, 488; GIO. PAOLO LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura..., nella quale si discorre dell'origine, e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1590, 162; GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642, 31; ANTON MARIA PANNI, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e dei sobborghi di Cremona*, Cremona, 1762, 49; CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1841; LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, V (1809), 52 s.; ANTONIO BOLOGNINI-AMORINI, *Vite de' pittori ed artefici bolognesi*, Bologna, parte III (1842), 78 s.; GUADAGNINI, *R. Pinacoteca di Bologna*, 1899; C. RICCI, *Guida di Bologna*, Bologna, Zanichelli, 4ª ediz. (1907); ANTONIETTA MARIA BESSONE AURELJ, *Dizionario dei pittori italiani*, 1915, Città di Castello, 479 s.

tunque le forme della Madonna sulle nubi (fig. 419) si amplifichino, il puttino benedicente serba ancora le gracilette membra

Fig. 419 — Bologna, Archiginnasio. Orazio Samacchini: *Vergine in gloria.* (Fot. Croci).

dei putti primitivi dell'Allegri; e tutto alla maniera di questi svapora nel gran chiarore dell'aureola circondata da un festone di cherubi trascoloranti.

Prima di darsi così al Correggio, nel *Cenacolo* della chiesa di San Girolamo (fig. 420), egli rispecchia, soprattutto tipi della vecchia scuola del Bagnacavallo; e raggiunge un effetto di colore locale a tinte piatte, limpide. Nella parete grigia s'apre la finestra, reminiscenza leonardesca, sul cielo d'un azzurrino stinto e velato di bianco; ombre e mezze ombre a taglio netto segnan passaggio dal grigio acciaio al grigio alluminio, al bianco

Fig. 420 — Bologna, San Girolamo. Orazio Samacchini: *Ultima Cena*. (Fot. Croci).

della tesa tovaglia. Chiare sono le carni, limpidi e freddi i colori delle vesti, l'uno dall'altro staccati: il rosso vermiglio del manto di Giuda si sovrappone alla veste verdognola, i bianchi di gesso azzurreggiano, e verdi e rossi segnano accenti festosi nella gamma fredda dei colori. Sulla mensa son pochi oggetti, pretesto di colore, un coltelluccio e un piatto grigio argenteo, i pani dorati, il piatto con l'agnello pure dorato. Senza uguagliare la limpidezza del *Cenacolo* il Samacchini, nello *Sposalizio della Vergine* a San Giuseppe di via Saragozza (fig. 421), pur dimostrando, per

via delle forme ingrossate, d'aver già veduto il Vasari, ben lascia riconoscere la sua discendenza dal Bagnacavallo, dalla scuola del Francia, in quella composizione a verticali compassata, col manto di Giuseppe a volute calligrafiche. È stesa a fondo delle figure un'architettura monumentale, una gran conca di presbiterio con nicchie e statue, che par diffondere attorno la sua ombra pesante e grigia; e da quell'ombra escon sfacciati il manto di San Giuseppe e la veste del giovane pretendente

Fig. 422 — Bologna, San Giovanni in Monte.
Orazio Samacchini: *Martirio di San Stefano.*
(Fot. Croci).

che gli sta appresso, d'un rosso scarlatto cangiante dal verdastro a un torbido rossigno.

Anche nella volta d'una cappella in San Giovanni in Monte vediamo il Samacchini dipingere, tra le altre cose, il *Martirio di S. Stefano* (fig. 422) in una lunetta, a colori staccati: il piano, il paese, le figure, sembran disuniti sul fondo; mentre nella volta della cappella gli angioli (fig. 423), sul piano di luce gialla, trovano concordanza nonostante il ritaglio.

Il Parmigianino, che già nella volta dell'Archiginnasio, negli scudetti e nelle cartelle, in piccole figure ignude, cominciava a prender posto nell'arte del Samacchini, tiene il campo; e Raffaello, che si notava qua e là, nelle grottesche, in qualche remi-

niscenza, per la via del Vasari si fa largo. In Santa Maria Maggiore notiamo il raffaellesco atteggiamento della *Vergine in trono*, e in generale tutta la maniera raffaellesco vasariana nel quadro diligente, con cura meccanica condotto, studiato nelle oblique che scendono dal baldacchino ai Santi, nello scivolìo del piede della Vergine verso l'inclinato Sant'Jacopo, nel calcolo di ogni gesto, di ogni mossa, anche nell'accentramento di luce sulla

Fig. 423 — Bologna, S. Giovanni in Monte. Orazio Samacchini: *Gloria d'Angioli* (Fot. Croci).

mitra bianca, che sola dà l'accento alla tinta generale monotona biondiccia.

Orazio Samacchini si fa sempre più macchinoso nella *Purificazione* (fig. 424) in San Giacomo Maggiore, sempre più dominato dal Vasari. Si può ancora riconoscere un po' di raffaellismo, come di parmigianinismo, nei due putti, ad esempio, inginocchiati a destra; si può sentire il ricordo della *Madonna della scodella* nel gruppo d'angioli in alto, ma nell'inturgidirsi delle forme si scorge la ricerca del michelangiolesco e dell'atletico,

Fig. 424 — Bologna, San Giacomo. Orazio Samacchini: La *Purificazione*. (Fot. Croci).

ricerca che invade tutta la composizione affollata, tutte le figurone giganti in risalto metallico su fondo cupo.

Continua, nel Samacchini, inoltrante sulla scorta del Vasari,

Fig. 425 — Forlì, Pinacoteca. Orazio Samacchini: *Annunciazione*. (Fot. Croci).

lo studio di grandiosità michelangiolesca, come dimostra il *Crocifisso tra la Vergine e San Giovanni* in S. Maria dei Servi; ove, così spampanato, perde dignità d'arte, e similmente si conduce nell'*Annunciazione* (fig. 425) della Pinacoteca di Forlì, ove più non han tracce di correggismo gli angioli sulle nubi squarciate, e il gi-

gantesco Gabriele romba l'*Ave* a Maria matronale. Anche nella grande pala dell'*Incoronazione* (fig. 426), nella Pinacoteca di Bologna, il manierista che s'ispira a Raffaello e al Correggio torce le figure ingigantite, turgide, con vestimenta cangianti, sgargianti, chiassose. Tutto si curva, vacilla, si piega or di qua or di là; tutto s'attorce: persone, drappi, nastri, piume. Fanno angoli le braccia, fanno angoli le gambe, in un dinamismo forzato, in pose che vorrebbero esser preziose e son da gioco. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Bologna, Pinacoteca: *Samaritana al pozzo.*
— — n. 336: *Adorazione de' Magi.*
— — n. 150: *Incoronazione della Vergine e i Santi Naborre, Felice, Francesco, Giovanni Battista, Caterina, Chiara, Maddalena.*
— — n. 339: *Annunciazione.*
— Archiginnasio, Sale della Società Medico-chirurgica e Agraria. Decorazioni.
— Palazzo Davia-Bargellini, Sala V, n. 109 e 132: *Due Sacre famiglie.*
— — Sala I: *Abigaille che offre doni a David* (n. 13).
— Certosa, Chiesa di S. Girolamo: *Ultima Cena.*
— S. Giacomo maggiore: *Presentazione al tempio,* 1575.
— Chiesa di S. Giovanni in Monte: Pitture di una volta.
— Chiesa di S. Giuseppe: *Nozze della Vergine.*
— S. Isaia: *Crocifisso.*
— S. Maria Maggiore: *Madonna in trono e i Santi Giacomo e Antonio.*
— Chiesa di S. Paolo. *La Vergine con Gesù in gloria, S. Giovanni Battista* e, in basso, *i vescovi Martino e Petronio.*
— Chiesa dei Servi: *Crocifissione.*
— SS. Trinità (S. Stefano): *SS. Trinità.*
Cento, Museo Civico: *L'Andata al Calvario.*
Città di Castello, Palazzo Vitelli. Pitture citate in antico dal MALVASIA.
Cremona, S. Abbondio: *Angioli, Virtù, Profeti e putti.*
Dresda, Galleria: *Sacra Famiglia.*
Forlì, Pinacoteca: *Annunciazione.*
Forlì, Casa Merenda-Salecchi: *Nazzareno.*
Modena, Gall. Estense, n. 378: *Madonna seduta in un tempio; il Bambino riceve da S. Giuseppe le chiavi che sta per dare a S. Pietro.* Dietro. è la *Maddalena.*
Parma, Duomo: Pitture della volta di una cappella.
Roma, Vaticano, Sala dei Re: *Liutprando conferma al Pontefice Gregorio II la donazione dei beni fatta da Ariperto.*
— — Palazzetto del Belvedere: *Una storia.*
Torino, Pinacoteca, n. 144: *Andromeda liberata da Perseo.*

BARTOLOMMEO CESI.

1556, 16 agosto — Nasce a Bologna.

1586-1594 — Decora a fresco e ad olio la Cappella Maggiore della Certosa e l'Oratorio di S. Maria dei Bulgari all'Archiginnasio.

1591 — Compie un quadro con la *Natività di Cristo* e un altro con *S. Domenico.*

1591 — Si trova a Roma.

1594 — Dipinge nella Certosa presso Siena.

1598 — Compone ad Imola un arco di trionfo per l'ingresso nella città di Papa Clemente VIII.

1599 — Fa un quadro con *S. Nicola.*

1603 — Attende ad affreschi nel Duomo di Imola (in parte portati nel 1840 nella Raccolta Gualandi).

1604 — Compie diversi quadri per Imola.

1605 — Fa una *S. Lucia* per S. Maria delle Muratelle a Bologna.

1619 — Dipinge per Firenze *S. Nicola Albergati.*

1620 — Dipinge un quadro per la Certosa di Ferrara.

1625 — Fa un altro quadro per Imola.

1629, 11 agosto — Muore a Bologna. [1]

---

[1] Bibliografia su Bartolommeo Cesi: MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna, 1666; MALVASIA CARLO CESARE, *La Felsina Pittrice*, Bologna, 1678; ZANOTTI G., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, 1739, II, p. 409; MARCHESELLI, *Pitture delle chiese di Rimini*, 1754, p. 17-22; MALVASIA C. C., *Pitture etc.... di Bologna*, 1782; LANZI LUIGI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, Bassano, 1789; GAETANO CANUTI, *Pitture di B. C. esistenti nella Cappella di Santa Maria dei Bulgari in Bologna*, Bologna, 1832; GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardanti le belle Arti*, Bologna, 1840-1841; CAMPORI G., *Gli artisti etc..... negli Stati Estensi*, Modena, 1855, p. 150-172; ROMAGNOLI, *Cenni storico-artistici di Siena*, 1861, p. 120; *Guida per la città di Siena*, 1861, p. 120; CALZINI e MAZZATINTI, *Guida di Forlì*, 1893, p. 75; *Arte e Storia*, 1893, p. 68; BORGHESI e BIANCHI, *Nuovi Documenti per la storia dell'arte Senese*, Siena, 1898, p. 654, BROGI F., *Inventario generale della provincia di Siena*, 1897, p. 197, 410; MALAGUZZI-VALERI, *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*, 1899, p. 215; THIEME und BECKER, *Allgemeine Künstler-Lexikon*, Leipzig, 1912 (VI); ORETTI, *Notizie dei Professori etc.*, Ms. B. 124, Bibl. Com. di Bologna, C. 221.

* * *

Bartolomeo Cesi, come tutti i pittori di Bologna, ebbe negli occhi la *Santa Cecilia* dell'Urbinate, modello alla *Santa Lucia* nella chiesa delle Muratelle a Bologna: la beata, sul fondo grigio di nuvole aperte sopra un mezzo disco d'aurea luce, ha solo nella veste qualcosa del colore antico, come un riflesso dell'oro del cielo, che dà splendore anche al manto violaceo. Ma più che in questa immaginetta sacra, come dal restauro è stata ridotta, Bartolomeo Cesi si manifesta nell'*Apparizione della Vergine ai Santi Giovanni Battista, Francesco e Paolo* (fig. 427), che è tra i suoi capolavori. La terra è nelle prime ombre della sera; si vela l'azzurro del cielo, i colori delle figure si spengono. Anche il bel rosso del Battista si tace, mentre San Francesco s'avvolge nel grigio. Le carni della Madonna col Bambino, adagiato nella culla di nuvole plumbee, argentate da luce sugli orli, s'ingrigiano; il manto della Vergine è di un azzurro tenero e denso. In tutto domina il carattere correggesco, perfino nelle sfaldature dei drappi, ma la nota personale del Cesi s'imprime chiarissima, in quel silenzio, in quel sopore che il grigio diffonde.

Il carattere correggesco presto si perde, forse per esser venuto il Bolognese a contatto dell'arte veneta. In altre opere, come nella *Sant'Anna adorante il mistero della Concezione* (fig. 428), nella chiesa di Santa Maria della Pietà, il ricordo del Correggio divien molto vago, perchè il pittore infonde alla materia solidità di lava, specialmente nella parte bassa, ove Sant'Anna, nell'interno d'una casa grigia, aperta sopra un paese di sera, sta ginocchioni, presentandosi in una forma precisa, raccolta. In alto invece, ove il livello dell'opera d'improvviso s'abbassa alla banalità dell'immaginetta sacra, le forme si velano, si stemperano in un'atmosfera nebulosa, cadono in un effetto quasi monocromo.

Il *Cristo nell'Orto* del Cesi a San Girolamo di Bologna (fig. 429) è composizione derivata da quella dell'Allegri, ma l'effetto

Fig. 427 — Bologna, San Giacomo.
Bartolomeo Cesi: *La Vergine in gloria e tre Santi nel piano.*
(Fot. Alinari).

Fig. 428 — Bologna, Santa Maria della Pietà.
Bartolomeo Cesi: *Sant'Anna in contemplazione.*
(Fot. Croci).

Fig. 429 – Bologna, San Girolamo.
Bartolomeo Cesi: *Gesù nell'Orto.*
(Fot. Croci).

Fig. 430 — Bologna, San Girolamo.
Bartolomeo Cesi: *Deposizione dalla Croce.*
(Fot. Croci).

Fig. 431 — Bologna, San Girolamo.
Bartolomeo Cesi: *Crocefissione.*
(Fot. Croci).

Fig. 432 — Bologna, Santa Maria della Pietà.
Bartolomeo Cesi: *Il Crocefisso e cinque Santi.*
(Fot. Croci).

correggesco è alterato da nubi fasciate di bianco, da luci lampeggianti nell'oscurità della scena, sugli orli, le costole, i contorni dei drappi e delle vesti, che prendon schedoniano spessore. Così nella *Deposizione* (fig. 430), nella *Crocifissione* (fig. 431) della stessa chiesa, nella *Crocifissione* di Santa Maria della Pietà (fi-

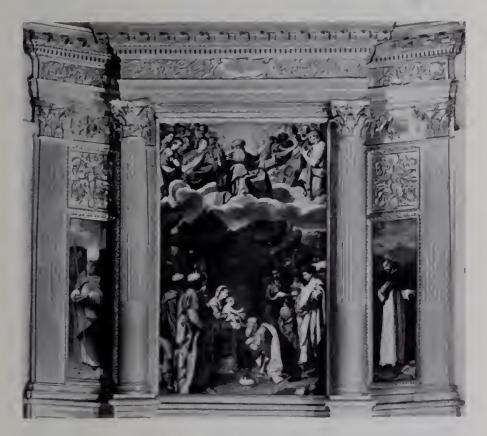



Fig. 433 — Bologna, San Domenico.
Bartolomeo Cesi: *Adorazione de' Magi e due Santi.*
(Fot. Alinari).

gura 432). In questa, Cristo, nell'ombra che tutto invade, risplende di una luce spenta, cerea. Fine è il modellato del Crocifisso, come del San Francesco, che in primo piano, ginocchioni, sfiorato da luce, quasi scolpito nella lava, emerge con plastico vigore. Il manto rosso di San Giovanni ha una nota insolita, toscanamente vermiglia, affine a quella del Pontormo, mentre lo speciale azzurro vellutato del Cesi si ritrova, appena schiarito

da un barlume argentino, nel manto della Vergine. In tutto è sobrietà, nobiltà della forma lapidea.

Similmente, in Santa Maria della Misericordia, nella *Pen-*

Fig. 434 — Bologna, San Domenico.
Bartolomeo Cesi: *Disputa di Gesù nel tempio.*
(Fot. Croci).

tecoste, i drappi hanno talora spessor schedoniano. Le figure son colorite in toni freddi, illividiti; persino la luce d'oro fulvo che scende dall'alto, nel cadere su quelle tinte, s'ingrigia. La nota centrale del colore è l'azzurro, di cui si compiace il maestro, nel manto della Vergine.

La preferenza per la linea verticale, si nota, oltre che in questo quadro, nella grande colossale ancona dell'*Adorazione de' Magi* nell'abside di San Domenico (fig. 433). E si rinnova in essa

Fig. 435 — Bologna. San Domenico. Bartolomeo Cesi: *Pentecoste*. (Fot. Croci).

la predilezione per le sfaccettature delle vesti, come se di pietra o di marmo, la prevalenza di toni grigio-azzurri, nelle nubi con l'orlo argentato, nel manto del re moro. Par di notare qualche tendenza verso Venezia, specie nei due Santi laterali schiarati da luci sideree, sul fondo vespertino di cielo.

Questa nota veneziana meglio si chiarisce nel *Cristo tra i dottori* in San Domenico (fig. 434), ove le figure vitrose staccano sul fondo oscuro del tempio. Nella *Pentecoste* (fig. 435) i piani

Fig. 436 — Bologna, San Domenico. Bartolomeo Cesi: *Incoronazione di spine.* (Fot. Croci).

di luce si fanno più larghi, tanto da darci la figura robustamente piantata dell'Apostolo a destra, col manto buttato sulle spalle, modellato in colore compatto, levigato da luce, con ombre così nette da far quasi pensare alla maniera lapidea dello Zurbaran. Nelle figure, specie nel tipo di San Pietro, si trovan riscontri

col Calvaert, che attrae a sè i compagni bolognesi. Da lui deriva probabilmente il costume nordico del *Cristo coronato di spine* (fig. 436), che, per la speciale qualità del colore e per la maggior larghezza di tinte, viene, come altre volte nelle opere del Cesi, ad accostarsi ad effetti spagnoleschi. La composizione a ruota s'incardina al Cristo, cerchiato dalla luce cruda dei manigoldi, dai bastoni, dai flagelli luminosi, dalla corona di spine lucenti. La violenza dei risalti di luce che staccano le figure dalle tenebre del fondo accentua la grandezza impassibile del Cristo.

Queste ed altre rappresentazioni in San Domenico mostrano l'arte del Cesi al suo vertice, dal quale decadde, per attenersi al comune andazzo, con l'*Annunciazione* e con la *Visione di San Bruno* in San Girolamo, con le pitture nell'Oratorio del Bulgari. Scese dall'alta scala ove era giunto a passo fermo, saldo, forte. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Bologna, Certosa: *Crocefissione* e affreschi nel Coro.
— — *Discesa dalla Croce.*
— — *Ss. Stefano e Lorenzo* all'entrata della Cappella Sancta Sanctorum.
— — 1ª Cappella a destra: *S. Brunone e altri Santi.*
— S. Domenico, Altar Maggiore: *Adorazione de' Magi.*
— — Parte delle 15 storie della pala dei *Misteri del Rosario.*
— S. Giacomo Maggiore: *Madonna coi Santi Giovanni, Francesco e Benedetto.*
— S. Giovanni in Monte: *Crocifisso* (2ª cappella a destra).
— S. Maria dei Bulgari: Affreschi con *Storie della vita di Maria, Profeti e Sibille.*
— S. Martino Maggiore: *Crocifisso coi Ss. Bartolomeo, Andrea e Pietro Tomà.*
— Misericordia: *Discesa dello Spirito Santo.*
— S. Procolo: *Estasi di S. Benedetto.*
— S. Stefano: *Ss. Stefano e Lorenzo* nella Cappella Albergati.
— Palazzo Fava: *Storie delle imprese di Enea.*
— Pinacoteca: *SS. Concezione e S. Anna*, n. 57.
— — *S. Pietro*, n. 58.
— — *S. Paolo*, n. 59.
Forlì, Pinacoteca: *S. Girolamo.*
S. Nicolò a Maggiano (già Certosa presso Siena): Affreschi nel coro
Monistero (presso Siena): Chiesa della Compagnia di S. Giovanni Evangelista: *San Giovanni ed Angeli.*
Siena, Duomo: *Assunzione di Maria.*
Molti disegni di Bartolomeo Cesi sono agli Uffizi e al Louvre.

DIONISIO CALVAERT.

1540 — Nasce ad Anversa.

1560 — È ad Anversa scolaro di Corstiaeu von Quebarn.

1570 — Va a Roma con Lorenzo Sabattini e lo aiuta nei lavori della Sala Regia in Vaticano.

1572, 25 agosto — Pagamenti attraverso L. Sabattini (dai conti della Tesoreria Segreta, nell'Archivio di Stato di Roma).

1572 — Torna a Bologna, dove apre una scuola.

1589 — Data l'*Apparizione di Maria a S. Francesco* in Dresda.

1595 — Data la *Deposizione di Cristo*, nella Chiesa dei Cappuccini a Zug.

1609 — Data la *Discesa dalla Croce* nella Cappella in Götschwiler a Spiringen.

1610 — Fa testamento.

1619, 17 marzo — Muore in Bologna. [1]

* * *

Intanto Dionisio Calvaert d'Anversa, fattosi bolognese, ebbe influsso su tutta la scuola locale; lo ebbe, come abbiam veduto, sul Cesi, e formò perfino Ludovico Carracci. Anche le sue

---

[1] Bibliografia su Dionisio Calvaert: MALVASIA C. C., *La Felsina Pittrice*, Bologna, 1678; BALDINUCCI, *Notizie dei professori del Disegno*, Firenze, 1681; MALVASIA C. C. (Ascoso), *Le pitture di Bologna*, 1782; BOTTARI e TICOZZI, *Lettere pittoriche*, Roma 1754-1783; LANZI LUIGI, *Storia pittorica d'Italia*, Bassano, 1789; BOLOGNINI-AMORINI, *Vite dei Pittori e Artefici bolognesi*, Bologna, 1840-42; BERTOLOTTI, *Descrizione di Torino*, 1840, p. 320; GUALANDI, *Memorie per servire alle Belle Arti*, 1840-1841, vol. I, p. 3, II, 20-23; ROSINI GIOVANNI, *Storia della pittura italiana*, Pisa, 1852; CAMPORI, *Artisti etc. negli Stati Estensi*, 1861; MARTINI P., *Guida di Padova*, 1871, p. 51; FÉTIS, *Artistes belges à l'étranger*; GUARDABASSI, *Monumenti dell'Umbria*, 1872, p. 361; CALZINI-MAZZATINTI, *Guida di Forlì*, 1893, p. 54; GIORDANO GAETANO, *Le chiese parrocchiali di Bologna*; GONSE, *Les Chef sd' euvre des Mus. de France*, in *La Peinture*, 1900, p. 92-93; MARCEL, *Peinture française*, p. 237; MATTEUCCI, *Le chiese artistiche del Mantovano*, 1902, p. 392; WAAGEN, *Art treasures of Great-Britain*; L. VENTURI, *Note sulla Galleria Borghese*, in *L'Arte*, 1909, p. 46, 47, 48; BERTINI-CALOSSO, *Le mostre retrospettive in Castel S. Angelo*, in *L'Arte*, 1911; RAYMOND MARCEL, *L'école bolonaise* in *Revue des Deux Mondes*, 1910; ROUCHÈS GABRIEL, *La peinture bolonaise à la fin du XVII siècle*, Paris, 1913, ORBAAN, in THIEME-BECKER, Leipzig, 1911; LONGHI ROBERTO, *Precisazioni sulle Gallerie Italiane: R. Galleria Borghese*, Roma, 1928.

prime opere tendono al Parmigianino per le forme inguantate, affusate, come si vede nel *Martirio di Sant'Orsola* in Santa Maria

Fig. 437 — Bologna, S. Maria della Vita. Dionisio Calvaert: *Martirio di Sant'Orsola*. (Fot. Croci).

della Vita (fig. 437); ma il colore è duro, staccato, così che il bianco azzurrino del vessillo taglia il fondo, e fiamminga è la

determinazione dei particolari, come la varietà delle tinte, la stonata policromia. La figura del comandante vien dal Correggio, ma tutto è d'un manierismo forzato, faticoso. Così nel *San Michele Arcangelo* in San Petronio, in ogni particolare troppo si sente lo sforzo, il calcolo: anche la lunga asta serve all'arcangelo come per gioco acrobatico a balzare e rotear nello spazio. Il Fiammingo si rivela nelle ali irte dell'arcangelo e nel bidente del demone, mentre il gruppo, inspirato all'altro di Raffaello oggi nel Louvre, è ingigantito e tornito alla parmigianinesca.

Anche la *Vigilanza* (fig. 438), nella Pinacoteca Bolognese, lascia scorgere l'origine pittorica del maestro nel frastaglio delle pieghe, nello studio attento delle luci, dei risalti sul fondo scuro notturno. La figura, che par vestita d'un velo d'acqua, deriva dalla scuola romana, ed è esempio del più uggioso accademismo, nonostante qualche vivezza tratta dal Parmigianino. Ma l'accademismo scompare per far posto a uno schietto impressionismo pittorico nel gallo, simbolo della donna allegorica, che sprizza fuoco dall'irta cresta, dalle piume dorate e sanguigne, con le ali aperte e le penne tese, appena frecciate in alto da luce. Vi è qui una bravura spavalda: il colore s'addensa in grumi d'argento, in spiri di fiamma sulla cresta; goccia argento sulle piume nell'ombra, ribolle nelle scorie dorate delle zampe, si scaglia a strati sulle penne tese.

Tanta scioltezza sta a dimostrare come in Calvaert, sotto la cenere accademica, scoppietti fuoco d'arte viva. Non si direbbe, guardando l'*Annunciazione* della chiesa di San Domenico (figura 439), con le figure tra gli increspati contorni metallici alla fiamminga, con i ricordi del costume fiammingo in Gabriele sacerdotale e la pesante ronda d'angioli intorno al michelangiolesco Padre Eterno. È un manierismo faticoso che trova nell'arte del Correggio, nella scioltezza del Parmigianino, il disgelo.

Sopra uno sfondo di bosco alla fiamminga spiccano nella chiesa della Santa *San Francesco che riceve le stimmate e un monaco* (fig. 440), figure cineree d'ispirazione correggesca; sopra un'aureola cinta di cherubi evanescenti tra le nubi, l'*Assunta*

(fig. 441) timida s'innalza con le mani umilmente conserte sul petto. La giovanile figura s'intenerisce nella bella testina tra le stelle, con gli occhi bassi, le chiome sparse, immota, con la gra-

Fig. [illegible] — [illegible]ogna. R. Pinacoteca.
Dionisio Calvaert: La V[illegible].
(Fot. Anderson).

zia divina nel cuore, con la dolcezza nella veste. Non si distinguono quasi le pieghe metalliche dai contorni a sega del manto, nè si sente la sua pesantezza, come non si notano le pieghe strappate e le grosse ali degli angioli: la donna del cielo non assorge, e, adorata, compone la persona inchina orante. L'arte veneta

Fig. 439 — Bologna, San Domenico.
Dionisio Calvaert: *Annunciazione*.
(Fot. Alinari).

Fig. 440 — Bologna, Corpus Domini.
Dionisio Calvaert: *S. Francesco riceve le stimmate.*
(Fot. Croci).

ha commosso l'arte del Calvaert, che in altri due quadri della Pinacoteca bolognese, nella *Visione della Vergine a San Bruno*

Fig. 441 — Bologna, R. Pinacoteca.
Dionisio Calvaert: L'*Assunta*.
(Fot. Alinari).

e a *San Francesco* (figg. 442-443), perde la metallicità fiamminga e lascia scorgere l'influsso tintorettesco, accompagnato da quello del Correggio dominante sulla scuola bolognese. La figura

dei Santi è enorme, principalmente nella *Visione di San Bruno*, in cui, nonostante gli sforzi del pittore, non indietreggia la Vergine sulle nubi a scaglioni, coperta dagli angioli con un manto

Fig. 442 — Bologna, R. Pinacoteca.
Dionisio Calvaert: *Visione della Vergine a San Bruno.*
(Fot. Alinari).

a linee spezzate. Meglio si presenta il pittore nella *Visione a San Francesco*, ove le nubi sono più soffici e la Madonna, entro il manto circolare tenuto dagli angioli, meno grandiosa, più curva, sogguarda all'orante. In questo secondo quadro, tanto simile al primo, è un continuo studio del pittore per addolcire, impicciolire,

piegare, fondere luci e colori. Il Correggio ha attratto il maestro fiammingo che meglio si adatta al clima bolognese, e basti guardar

Fig. 443 — Bologna, R. Pinacoteca.
Dionisio Calvaert: *Visione della Vergine a San Francesco.*
(Fot. Alinari).

la mano stesa di San Francesco per accorgerci della penetrazione correggesca nel quadro che resta modello alla *Madonna degli Scalzi* di Ludovico Carracci.

Fig. 444 — Bologna, S. Maria dei Servi.
Dionisio Calvaert: Il *Paradiso*.
(Fot. Croci).

In quel momento il Calvaert crea il suo capolavoro col *Paradiso* (fig. 444) di Santa Maria dei Servi. Vi domina l'influenza del Parmigianino, con quella del Correggio in alto, nella gloria. Ma qua e là son reminiscenze di Raffaello, ad esempio nel San Paolo, che per grandiosità michelangioleggia. Nell'insieme, la composizione ha qualcosa di scenografico, un'aria veneziana che spira dal Tintoretto. Dalla base, un cornicione massiccio di nuvole, si presentano i Santi, primo San Pietro con la testa squadrata alla Greco; s'espongono a scala con i segni del martirio, finchè appena si distinguono trasparenti alla luce nel fondo, fiammelle nelle tenebre.

Dopo quest'opera il Calvaert invecchia precocemente. Ancora nella *Purificazione* (fig. 445), in San Domenico, s'accosta con sincerità alle sue immagini sacre, e nel vecchio decrepito Simeone, negli assistenti alla scena sbattuti tra luci e ombre, nella semplicità della Vergine madre che sta perplessa nel porgere al Sacerdote il suo bambinone, si possono notare le forze del Calvaert, naturali e acquistate, contro l'accademismo, la materialità, il meccanismo d'un'arte vecchia e stanca. Nel *Miracolo del Corporale*, in San Gregorio, nella *Presentazione al Tempio* della Pinacoteca di Bologna, le forme si sono svuotate, si fanno sperticate, sgangherate, pesanti. Nell'*Annunziata* della chiesa dei Bulgari a Bologna, tutto è pomiciato e lustro; nel *Noli me tangere* la figurona dolorosa di Maddalena e quella di Cristo atletico riempion il campo del quadro, tra le frondi degli alberi orlate di luce, sul fondo ove un picco si eleva a ricordo degli antichi paesi ritratti nelle lontane Fiandre. La *Flagellazione* della Pinacoteca s'attiene al modulo michelangiolesco per le figure giganti, nocchiute, con muscoli gonfi; le corazze azzurre dei manigoldi cangiano in verde, i calzoni rossi divengon vinosi nell'ombra, imbiancano alla luce. Nel fondo, i colori si amalgamano; i rossi incupiscono, i gialli illanguiditi si velano, tutta l'architettura si copre di grigio. Il rosso tinge lo zucchetto del manigoldo a destra; trasuda il vermiglio dalle carni sanguigne dei volti, dei piedi, delle braccia poderose, qua e là attenuandosi in rosa. Traspare ovunque il Fiammingo nelle crude tinte del primo piano, nell'indicazione

insistente delle rughe, delle contrazioni, dello strappo al berretto del carnefice, in tutte le sue smorfie per esprimere il dolore e l'umana ferocia. Anche altrove il tormento delle forme fa di-

Fig. 445 — Bologna, San Domenico. Dionisio Calvaert: *Purificazione*. (Fot. Croci).

menticare il Calvaert che ha dato il modello a Ludovico Carracci della *Madonna degli Scalzi*, il forte pittore del *Paradiso*.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:
Alton Tower (Inghilterra): *Maria e S. Francesco*.
Altdorf (presso Muller Fauch): *Battesimo di Cristo*.

BARTOLOMEO PASSAROTTI.

1529, 28 giugno — Nacque a Bologna, secondo il CARRATI (WART ARSLAN, art. cit.).

Il BORGHINI scrive che il Passarotti, dapprima discepolo del Vignola (462), andò a Roma con lui (Ibi), e, quando il Vignola partì per la Francia, tornò per un certo tempo a Bologna. Poi, andò di nuovo a Roma e si mise a lavorare con Taddeo Zuccari (Ibi), presso cui rimase finchè Federico, andato anche lui a Roma, non s'unì col fratello. Allora il Passarotti prese casa da sè (Ibi).

Tra gli aiuti di Taddeo Zuccari lo nominò il Vasari, e lo lodarono per l'arte sua il Borghini e il Lomazzo. A Bologna fu maestro di molti che poi passarono all'Accademia dei Carracci e riuscirono valorosi artisti (BALDIN., IX, 226). Agostino Carracci prese da lui i precetti del « franchissimo e bellissimo suo tratto » (BALD., IX, 225; MALVASIA, I, 238; LANZI, V, 53). I suoi profili e i suoi ritratti furono tanto stimati che non c'era personaggio grande che non desiderasse qualche suo disegno. Il MALVASIA ne vide molti in raccolte private (MALVASIA, I, 241; BALDIN., IX, 226 s.).

Guido Reni diceva che nei ritratti era pari ai Carracci e secondo soltanto a Tiziano (MALVASIA, I, 243). Più volte fu chiamato a Roma per ritrarre i Papi e i loro parenti (MALVASIA, V, 242), tra gli altri, Pio V, il cardinale Alessandrino, Gregorio XIII, il cardinale Guastavillano (BALDIN., IX, 226). « Con il suo talento nei ritratti, che egli faceva tali che paressero quadri composti, con un tratto manieroso ed accorto, ed anche coi morsi della maldicenza tenne indietro i Carracci » (LANZI, V, 54).

Era amicissimo del Primaticcio (VASARI, VII, 423).

Fu il primo a Bologna, che, seguendo l'esempio di Michelangiolo, dopo il Primaticcio e il Tibaldi, facesse dei nudi nei quadri di chiesa (MALVASIA, I, 241).

Fu più volte massaro dell'arte. E fu benemerito della Compagnia avendo molto generosamente speso nella lite per la

separazione dell'arte dei pittori da quella dei sellai, spadai, guainai etc. La separazione fu poi decretata dal Senato nel 1569. Essendo egli massaro nel 1577, fece ascrivere all'arte i suoi figli Passerotto e Ventura (MALVASIA, I; BOLOGNINI-AMORINI, III, 95).

Compose un libro di scienza anatomica applicata al disegno (BORGHINI, 402; BALDIN., IX, 227, etc.).

1564 — Ritratto dello *scultore Menganti*, a Perugia.

1565 — Pittura di S. Giacomo Maggiore a Bologna.

1565 — *Ritratto virile* del Museo di Marsiglia.

1566 (dopo il) — Ritratto di *Gaspare Bargellini* (Pal. Davia Bargellini, Bologna).

1571 — *Ritratto virile* del Museo Bardini di Firenze.

1576 — Ritratto di *Pietro Annibale Bargellini* (Pal. Davia Bargellini).

1581 — Ritratto di *Federico Pepoli* in una collezione privata di Bologna.

1583, 20 agosto — Si obbliga a finire entro otto mesi la *Presentazione della Vergine*, ora nella Pinacoteca di Bologna.

1592, 3 giugno — Morì a Bologna, e fu sepolto nella chiesa di S. Martino Maggiore. Lasciò eredi i suoi quattro figli maschi Tiburzio, Aurelio, Passerotto e Ventura (BOLOGNINI-AMORINI, III, 26 s.; CRESPI, 20; ARSLAN, art. cit.).[1]

---

[1] Bibliografia su Bartolomeo Passarotti: RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1730, 482 s.; GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590, 162; FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno*, Firenze, IX (1771), 225 s.; C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, I (1678), 237 s.; CANONICO LUIGI CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Roma, 1769, 20; LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, V (1809), 53 s.; D. PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma (1823), parte I, vol. XIV, 313; GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna, II (1841), 95 s., 104 s., Marchese ANTONIO BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna (1842), parte III, 92 s.; GUADAGNINI, *R. Pinacoteca di Bologna*, 1899, CORRADO RICCI, *Guida di Bologna*, Bologna, Zanichelli, 4ª ediz. (1907). Mostra del Ritratto italiano (Catalogo), Firenze, marzo-luglio, 1911. MATTEO MARANGONI, *La scuola bolognese alla mostra del ritratto italiano a Firenze* in *L'Arte*, 1911, 212 s.; A. VENTURI, *Di alcune opere d'arte della collezione* [illegible] in *L'Arte*, 1913, 152; ANTONIETTA MARIA BESSONE AURELJ, *Dizionario dei pittori italiani*, 1915, 418; MATTEO MARANGONI, *Pittori minori e trascurati della pittura* [illegible] *del sei-*

* * *

Bartolomeo Passarotti comincia ispirandosi alla *Santa Cecilia* di Raffaello, che trasforma in una *Sant'Orsola* a S. Maria della Pietà (fig. 446), ma, ad eccezione dell'angelo in gloria con i segni del martirio, tocco già della grazia del Correggio, tutto è banale, e, più d'ogni figura, Orsola, brutta parodia di Raffaello. Correggio, e specie il Bedoli suo seguace, illuminano Bartolomeo Passarotti, che in San Giacomo Maggiore, nella *Madonna col Bambino adorata da Santi e da committenti* (fig. 447), trae la composizione dalla pala di San Giorgio e da quella di San Sebastiano del Correggio, allora sugli altari a Modena. Nell'imitazione, tuttavia, il Bolognese non manca d'imprimere le sue note personali: e mentre l'Allegri, nella pala di San Giorgio, crea alle sacre figure un ambiente pittorico, un tiburio inghirlandato a festa, egli ricorre alla solenne architettura classica, e le figure, che nell'ambiente arrotondato del Correggio s'annicchiano, si uniscono, si stringono in gruppo, nell'architettura del Passarotti si dispongono secondo le linee quadrate dell'edificio, e son divise dagli spazi, di qua e di là dall'altare, nel grande scenario architettonico. La pala di San Sebastiano, gli suggerisce la linea del *Battista indicante la Vergine*; quella di San Giorgio il San Gimignano con l'indice e la persona girati verso lo spettatore, sull'asse del dipinto. Nonostante lo studio delle due pale, il Passarotti dimostra un'originalità di visione tutta sua, trasformatrice del modello, festosa. Dietro la Vergine, s'apre una porta sulla caligine azzurra del cielo, che più in alto ride, sfiorato da una bianca

---

cento in alcuni pittori di Natura Morta, in *Rivista d'Arte*, X, 192[illegible] (Ristampato col titolo « *Natura Morta* » in *Arte Bar[illegible]*, Vallecchi, 1927, [illegible] vedi p. [illegible]); A. PORCELLA, *Bart[illegible] Passar[illegible]*, in *L'Avvenire d'Italia*, 15 febbraio, 192[illegible]; C. RICCI, *N[illegible] su A[illegible] Menganti*, in *Boll. d'Arte*, 1910, 10[illegible]; ENRICO BRUNELLI, *Un'opera [illegible] di T[illegible] Passarotti nel palazzo ducale di Venezia*, in *Boll. d'Arte*, 1922-1923, 3[illegible]; R. LONGHI, *Precisazioni nelle gallerie italiane. R. Galleria Borghese*, in *Vita artistica*, 1927, [illegible]; A. PORCELLA, *Per un quadro del Passarotti nella Pinacoteca di Brera*, in *Osservatore Romano*, [illegible] marzo, 1929; A. VENTURI, *Opere d'arte [illegible] e misconosciute*, in *L'Arte*, 1930, [illegible]; LENSI, *Il Museo Bardini*, Dedalo, X, 1929-30, [illegible]; WART ARSLAN, *Nota su Bartolomeo Passarotti*, in *Il Comune di Bologna*, marzo, 1930.

Fig. 446 — Bologna, S. Maria della Pietà.
Bartolomeo Passarotti: *Sant'Orsola.*
(Fot. Croci).

Fig. 447 — Bologna, San Giacomo Maggiore.
Bartolomeo Passarotti: *Vergine in trono e Santi.*
(Fot. Croci).

piuma di nube traverso un oculo. In quell'azzurra luce velata dal biancor lieve della nebbia, impallidiscono e s'ingrigiano le chiare carni monocrome della Vergine e di Gesù, e il manto sulla veste rossastra ripete in turchino più intenso la nota azzurra del cielo. Superbi sono i ritratti, quello della vecchia in ispecie, con le carni grige sotto il velo bianco; e in tutto è il fare maiolicato argentino prezioso del Bedoli.

Nella cappella sesta a sinistra in San Petronio, è un altro quadro ispirato al Correggio nella frastagliata composizione, nella Vergine, nel San Petronio, nei putti che gli sostengon la mitra e il pastorale (fig. 448). Rappresenta la *Madonna in gloria adorata dai Santi Petronio e Domenico*; nel fondo, il *Martirio di San Pietro Martire*. Tutto è penetrato da correggismo, che però, nel colore, tende al maiolicato del Bedoli. Ciò che v'è di meglio nel quadro è, in alto, la Madonna con il festante grappolo d'angioletti; nel basso, Bologna, coperta d'elmo la testa in atto di portare la turrita città a San Petronio, che l'offre a Maria; e qui è maniera da Vasari emiliano.

Nella *Presentazione al Tempio* della Pinacoteca di Bologna (fig. 449), la composizione è frontale, con architetture grige in ripida ascesa, tagliate a zig-zag dalla scalinata nel primo piano. Qualche ricordo di motivi raffaelleschi risuona dalle stanze, nel gruppo di popolo sul davanti, ove si presenta, con semplice preciso modellato e schietti colori di rosso lacca e di bruno, la madre che allatta il pargolo. Vi è qui freschezza popolana, gusto sensuale per la morbidezza delle carni e dei drappi, valore plastico nell'atteggiamento del gruppo, semplice immediatezza d'effetto pittorico, che altrove cede a violenza e complessità di accordi cromatici, a un cangiantismo ad oltranza, quale si vede nello scialle della donna con la bimba e le colombe, ove il rosso di fuoco si chiazza di grigio verdognolo. I gialli liquidi, i rossi chiari vibranti, i rosa teneri, il bianco avorio della veste di Maria che sale la scala del tempio, bagnati di luce sulla penombra grigia degli edifici, richiamano note di colore fiorentino.

Più tardi, nella *Purificazione* (fig. 450), pure componendo

Fig. 448 — Bologna, San Petronio.
Bartolomeo Passarotti: *Madonna in gloria, Santi Pietro Martire, Petronio e Domenico*
(Fot. Croci).

Fig. 449 — Bologna, Pinacoteca.
Bartolomeo Passarotti: *Presentazione di Maria al Tempio.*
(Fot. Alinari).

Fig. 450 — Bologna, S. Maria della Purificazione.
Bartolomeo Passarotti: *Purificazione.*
(Fot. Croci).

il davanti d' un tempio, Bartolomeo Passarotti pose l'entrata di questo obliquamente e i gruppi a destra in linee trasverse, per ricercar più liberi effetti, a tutto infondendo morbidezza, e come scavando nelle teste delle figure il carattere. Vi è in questo quadro, perfino nei drappi, la ricerca del valore della materia, dei tessuti, del vellutato e del logorio delle superfici, della tessitura. Sempre più va penetrando il vero Bartolomeo Passarotti, che per alcun tempo s'avvicinò al Vasari e al Calvaert, come si vede nel *Crocifisso fra i Santi Francesco e Bartolommeo* (fig. 451) in Bologna, nella chiesa di S. Giuseppe, ove, pur non mancando sode qualità di modellato, par che l'artista così vivace e schietto si sforzi a truccarsi da atleta, a pararsi grandiosamente. Non si riconosce più il ritrattista dell'arzilla vecchietta di San Giacomo Maggiore, ma anche sotto quella cappa di piombo i Santi attorno al Crocifisso, il vecchio Bartolommeo assorto in pensieri dolorosi e quel San Francesco col naso all'insù, che fissa ardentemente il Crocifisso, lasciano trasparire, sotto il mascherone, forza di carattere. Il colore levigato, tirato a lustro in quel quadro, torna più fluido nel *Cristo mostrato al popolo*, pala d'altare della chiesa di Santa Maria del Borgo (fig. 452), ove il Calvaert più s'imprime nelle immagini. Il forte caratterizzatore, che seppe individuare nei ritratti l'indole di tanti personaggi del tempo, in quel quadro, sotto al piano ove l'*Ecce Homo* è mostrato alle turbe, volle rappresentare figure mostruose a significarne la barbarie.

La tendenza alla caratterizzazione trasportata nel mondo morale conduce Bartolomeo Passarotti a trasfondere nell'immagine di *San Francesco* (fig. 453) una vita spirituale febbrile, quale la Controriforma chiedeva all'arte, mediante un chiaroscuro che dilata gli occhi, contrae le labbra, stira la cute spasmodicamente, una forma dolorosa che trova riscontro nella pittura spagnuola.

Così egli s'addentra nel più vibrante realismo, e con abilità portentosa riproduce pezzi di natura morta, in due quadri della collezione Messinger, ora nella Galleria Nazionale a palazzo Cor-

Fig. 451 — Bologna, S. Giuseppe.
Bartolomeo Passarotti: *Cristo tra i Ss. Francesco e Bartolomeo.*
(Fot. Croci).

Fig. 452 — Bologna, Santa Maria del Borgo.
Bartolomeo Passarotti: *Cristo mostrato al popolo ebreo.*
(Fot. Croci).

sini. Oltre l'abilità, vi è qui la preoccupazione realistica, che mostra nel Passarotti l'immediato precursore della riforma caraccesca. I ritratti delle due nature morte, confrontati con quelli del maestro nella Pinacoteca di Bologna e con la *Famiglia* della

Fig. 453 — Bologna, R. Pinacoteca. Bartolomeo Passarotti: *San Francesco.* (Fot. Croci).

Galleria di Dresda, mostrano una tecnica affine e il modo di squadrar duramente il disegno e di chiaroscurare con delicatezza.

Nei ritratti Bartolomeo fu così valente che lo stesso Guido Reni lo stimava tra i primi dopo Tiziano e pari ai Carracci. Molti dei suoi ritratti sono attribuiti all'uno o all'altro di questi pittori, e così ad Annibale fu attribuito il ritratto di *Cavaliere che*

Fig. 454 — (Milano, R. Galleria di Brera.
Bartolomeo Passarotti: *Ritratto*.
(Fot. Zani).

scherza con un cane nella Galleria di Brera (fig. 454), coperto da un mantello di velluto nerazzurro, da veste nera con luci argentee, e da berrettone di felpa. Spicca sopra una tenda di velluto rosso granato, e porta la spada con l'elsa d'oro. La luce, che incrosta di tocchi l'aurea spada, s'innacqua sul nero delle maniche, s'indora nelle articolazioni delle dita, trilla d'argento

Fig. 456 — Dresda, Galleria di Stato.
Bartolomeo Passarotti: *Ritratto della sua famiglia*.
(Fot. della Direzione del Museo).

nelle pezze bianche del mantello del cane, che ha occhi orlati di rosso e bocca sanguigna.

Come quel ritratto, così l'altro del Musèo di Marsiglia (fig. 455), con la data del 1565 e la firma « Bartholomeus Passerotus », appartengono al tempo parmigianinesco del pittore. Più libero da influssi, come se, scrollate le spalle, il maestro si trovi solo con la sua energia, noi lo vediamo a Dresda (fig. 456), in un gruppo supposto della *famiglia dell'artista*. Il segno è crudo

Fig. 457 — Firenze, Museo Bardini.
Bartolomeo Passarotti: *Ritratto di Cavaliere.*
(Fot. Alinari).

tanto che « certi tratti dei capelli e delle barbe paiono segnati anzichè col pennello *con tremendi segnoni di penna*, come dice il Malvasia parlando de' suoi disegni ».[1]

Fig. 458. — Roma, Galleria Capitolina.
Bartolomeo Passarotti: *Cavaliere con cane*
(Fot. Alinari).

Fa inoltre meraviglia di trovare in un pittore di quel tempo e di quella scuola un così sottile senso dei colori come in questa tela naturali, chiari, delicati, tendenti al rosso, che piacevolmente contrastano con la crudezza del disegno dando

[1] Marangoni, cit., in *L'Arte*, 1911, p. 211 e 212

serenità alla scena domestica; e un così buon gusto nella saggia distribuzione di masse chiare e scure ottenuta dal contrasto di grandi macchie bianche superiori con altre nere sottostanti [1].

La potenza del ritrattista si nota, più che nei parmigianineschi ritratti di taglio aguzzo, di disegno fermo, d'espressione

Fig. 459 — Berlino, Museo Federico.
Bartolomeo Passarotti: I *Giocatori*.
(Fot. del Museo).

arguta, del Museo Bardini (fig. 457) a Firenze e della Pinacoteca del Campidoglio (fig. 458), in quello di scultore della Galleria di Vienna, tocco da vivezze veneziane, come *I giocatori di carte* a Berlino, (fig. 459), e l'altro di *Vecchio prelato* nella Galleria bolognese (fig. 460), nel quale il pittore, senza imprimitura, ha scolpito all'improvviso il volto irregolare, a forti pennellate,

[1] Marangoni, cit., in *L'arte*, 1911, p. 211 e 212.

tra grossi rapidi segni. Non c'è più un adattamento a schemi di scuola, ma un balzo nella vita. [1]

Fig. 460 — Bologna, R. Pinacoteca.
Bartolomeo Passarotti: *Ritratto di prelato.*
(Fot. Croci).

---

[1] Catalogo delle opere:
Berlino, Dottor Benedict: *Due donne tra il pollame.*
Bologna, Pinacoteca, n. 123: *Presentazione della Vergine al Tempio.*
— — n. 577: *Estasi di S. Francesco.*
— — n. 562: *La Vergine che allatta il Bambino, e i Santi Agostino, Francesco d'Assisi e Chiara.*
— — n. 636: *Ritratto di ecclesiastico.*

Bologna, Pinacoteca: *Ritratto di Sisto V.*
— — *Ritratto di Pio V.*
— — *Ritratto virile* a mezza figura.
— Collezione Privata: *Ritratto di Federico Pepoli* (probabilmente, 1581).
— Collezione Scarselli: *Ritratto di Ludovico Calderini*, senatore, 1528 (?).
— Pal. Davia Bargellini: *Ritratto di Pietro Annibale Bargellini* (1576).
— — *Ritratto di Gaspare Bargellini*, dipinto dopo la morte († 1566).
— Chiesa dei Ss. Filippo e Giacomo (Via delle Lame).
— Chiesa di S. Giacomo Maggiore: *La Vergine col Bambino e i Santi Giovanni Battista, Stefano, Agostino e Niccolò*, 1565.
— S. Giuseppe: *Crocefissione e i Santi Francesco e Bartolomeo.*
— S. Maria di Borgo (Mura di Galliera): *Ecce Homo.*
— S. Maria della Pietà: *S. Orsola tra le Vergini.*
— S. Maria della Purificazione: *Presentazione al Tempio.*
— S. Maria Maddalena: *Martirio di S. Caterina* (attribuzione non certa).
— Chiesa della Maddalena: *Noli me tangere* (ora in sagrestia, già sull'altar maggiore).
— S. Martino: *Annunciazione* (attribuzione non certa).
— S. Niccolò: *Arcangelo Michele.*
— S. Petronio: *Madonna in gloria*, in basso i *Santi Petronio e Domenico*, in fondo il *Martirio di S. Pietro Martire.*
— S. Pietro: *Adorazione de' Magi.*
Dresda, Galleria, n. 116: *Ritratto di famiglia.*
Firenze, Uffizi: *Autoritratto*
— — *Ritrattino di ignoto* (ritenuto *autoritratto di Francesco Carracci*).
— Pitti, n. 138: *Ritratto* detto *di Guidobaldo da Montefeltro.*
— Gall. Corsini: *Ritratto virile.*
— Museo Bardini: *Ritratto virile*, 1571.
— Coll. Tolentino: *Ritratto* a mezza figura.
Gand, Museo: *Ritratto di un uomo seduto, che ha la destra sopra un cranio e un libro dinanzi a sè* (attribuito a Ludovico Carracci).
Genova (già a), Casa Grimaldi Pallavicini: *due ritratti.*
Leipzig, Museo: *Ritratto virile.*
Marsiglia, Museo: *Ritratto virile*, 1565, firm. e dat.
Milano, Brera: *Ritratto di un gentiluomo con un cane.*
Oxford, Christ Church College: *Macelleria.*
— — n. 130: *Ritratto di Filippo Torrino* (attrib. a Ludovico Carracci).
Perugia, Pinacoteca: *Ritratto dello scultore Menganti*, 1564.
Roma, Gall. Capitolina: *Ritratto virile.*
— — *Ritratto di due uomini ignoti.*
— Gall. Colonna: *Ritratto della famiglia Perracchini.*
— — *Mangiafagiuoli.*
— Gall. Corsini: *Macelleria.*
— — *Mercante di pesce.*
— — (Accad. dei Lincei), n. 1059: *Ritratto.*
— Gall. Spada: *Ritratto di gentiluomo.*
— — n. 205: *Un botanico.*
— Galleria Borghese: *Sezione anatomica.*
Prossie Priory, Lord Kinuaird: *Ritratto di un gentiluomo con la spada e con una statuetta nella mano sinistra* (ritenuto il *ritratto di B. Cellini*, fatto dal Bronzino).
Vienna, Depositi della Galleria dello Stato, n. 327-*a*: *Ritratto* (dato a scuola veneta).

TIBURZIO PASSAROTTI.

Fu il figlio maggiore di Bartolomeo (MALVASIA, I, 238).

Come il padre, tenne casa nobile e accrebbe lo studio famoso, già da lui fondato, aggiungendovi disegni d'artisti di nome, stampe, rilievi romani, medaglie antiche, libri singolari etc. Non c'era personaggio importante che passasse per Bologna, nè legato che governasse lì, che non andasse a vedere i due studi famosi di quei tempi: quello di Camillo Bolognini e quello del Passarotti (MALVASIA, I, 238).

Ebbe per moglie Taddea Gaggi. Furono suoi figli Gaspare, pittore e miniatore, e Arcangelo che, venduto lo studio paterno e vestito l'abito dei Cinturoni, fu ricamatore e intarsiatore (MALVASIA, I, 238 s.).

1589 — Secondo i registri dell'Accademia veneta (MOSCHINI), terminò in quest'anno il soggiorno di Tiburzio Passarotti a Venezia (BRUNELLI, *Boll. d'Arte*, 1922-1923, 358).

1612 (circa il) — Morì (BOLOGNINI-AMORINI, III, 98).[1]

* * *

Qualche rapporto con il Calvaert, anello di congiunzione con tanti maestri della scuola bolognese, ebbe Tiburzio, degenere figlio di Bartolomeo. Attratto nell'orbita vasariana, pencolante verso il Calvaert, egli compone i suoi manichini a segnar l'obliqua d'angeli a volo nella scena dell'*Annunciazione* (fig. 461), a inclinare l'Arcangelo Gabriele, come lungo palo cadente, a tendere la sinistra di legno di Maria, che par cadere riversa col suo morto peso di cartone e stucco rosato. Il raffaellismo alla Bagnacavallo, che si può notare nel quadro, prende più chiaro

---

[1] Bibliografia su Tiburzio Passarotti: BALDINUCCI, *Delle Notizie de' Professori del Disegno*, Firenze, IX (1771), 227; CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, I, 1678, 238; LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, V (1809), 54; ANTONIO BOLOGNINI AMORINI, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna (1842), p. III, 97 s.; C. RICCI, *Guida di Bologna*, 4ª ediz., Bologna (1907); ENRICO BRUNELLI, *L'opera [illegible] di Tiburzio Passarotti nel palazzo ducale di Venezia*, in *Bollettino d'Arte*, 1922-23, 354 s.

accento vasariano nell'altro della stessa chiesa di Santa Cristina, con il *Cristo cadente sotto la Croce* (fig. 462); ma anche qui le fi-

Fig. 461 — Bologna, Santa Cristina. Tiburzio Passarotti: *Annunciazione*. (Fot. Croci).

gure, manichini in azione, pencolano, s'inclinano, cozzano rigide. Tutto di maniera, agli antipodi del padre Bartolomeo,

Fig. 462 — Bologna, Santa Cristina.
Tiburzio Passarotti: *Cristo caduto sotto la croce.*
(Fot. Croci).

Fig. 463 — Bologna, San Giacomo.
Tiburzio Passarotti: *Martirio di S. Caterina.*
(Fot. Croci).

è ancora Tiburzio nel *Martirio di Santa Caterina* (fig. 463) a San Giacomo Maggiore. La martire sul proscenio è ispirata alla *Santa Cecilia* di Raffaello; anche il manigoldo, visto per il dorso, par derivi da un modello dell'Urbinate, ingrossato e inturgidito, fatto gigante. I gruppi divengon tortili, tutto s'ammonta il macchinario acrobatico della pittura cinquecentesca. L'atleta in rossa corazza a sinistra e la testa del caduto richiamano il Vasari, mentre il bel particolare dell'elmo d'acciaio azzurrato di un milite a destra può rivelarci l'influsso fiammingo del Calvaert.

Più tardi, Tiburzio, forse tornando a rivolgersi all'esempio paterno, si trattiene dallo sgangherato, ricorre alla correggesca linea traversa negli Apostoli dell'*Assunzione* in San Martino, ove, tra le teste di maniera, se ne vedon due scolpite con forza di carattere. Ma anche qui in alto, nella scialba Madonna in una coorte angelica, riappare il vasariano.[1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Bologna. Pinacoteca: *La Vergine che porge il Figlio a S. Francesco, presenti S. Agostino e S. Tommaso.*

— S. Cristina: *Il cammino verso il Golgota.*

— S. Cristina: *Annunciazione.*

— S. Giacomo Maggiore: *Martirio di S. Caterina.*

— Chiesa della Maddalena: Due quadri: la *Vergine con i Santi Onofrio e Vitale*; i *Santi Francesco e Giacomo Interciso.*

— S. Maria della Purificazione: *L'Assunta.*

— Chiesa dell'Osservanza o di S. Paolo in Monte: *Crocefisso con la Vergine, e i Santi Gregorio, Giobbe e Cristina.*

Venezia. Palazzo Ducale. Sala dei Pregadi: *L'elezione di S. Lorenzo Giustiniani a Patriarca di Venezia.*

CESARE ARETUSI.

— Ignota la data di nascita, che si suppone sia il 1540 circa. Secondo alcuni, nacque a Modena, secondo altri a Bologna. Nei contratti è detto pictor bononiensis, e a Bologna operò sempre nella sua giovinezza.

1586, settembre 27 — Contratto fra Cesare Aretusi e i monaci benedettini per la pittura del coro della chiesa di S. Giovanni Evangelista: nell'atto si legge: D. Cæsar Aretius quondam D. Peregrini, pictor et civis bononiensis.

1602 — Dipinge e segna con questa data due ritratti ora nella R. Galleria di Parma.

1612 — Muore in Toscana. [1]

* * *

Cesare Aretusi, che rifece, sulle copie dei giovinetti Carracci, la pittura del Correggio nella tribuna di San Giovanni Evangelista a Parma, quando nel 1587, per allungare la chiesa, fu distrutta, lavorò spesso con l'aiuto e il disegno di Gio. Battista Fiorini. Nell'*Adorazione de' Magi* (fig. 464), egli si presenta vasariano, con figure giganti, mal disposte, disordinate, in serie ammonticchiate, che, nonostante la diminuzione delle stature verso il fondo, non danno idea delle distanze. La composizione senza linee corrisponde allo squilibrio delle proporzioni e alla materialità di fattura in certi particolari, nell'edera ad esempio che si stampa sulle travi della capanna. Non è esente, tale opera vasariana, anche dall'influenza del Calvaert, che si nota in certi contorni festonati e tormentati.

---

[1] Bibliografia su Cesare Aretusi: MALVASIA, *Felsina pittrice*, I, 131; AFFÒ, *Vite*; GUALANDI, *Memorie*, III, 185; MASINI, *Bologna perlustrata*, I, 39, 116, 123, 132, 161, 170, 171; TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, VI, p. 303; LANZI, *Storia pittorica*, III, 66, 426; IV, 58; SALA, *Pitture di Brescia*, p. 71; AVEROLDI, *Pitture di Brescia*, 132; CHIZZOLO, *Pitture di Brescia*, p. 109; BROGNOLI, *Brescia*, p. 100; CAMPORI, *Raccolta de' Cataloghi, ecc.*, p. 152; J. MEYER, *Correggio*, p. 167, 168, 301, 310, ecc.; CORRADO RICCI, *La Galleria di Parma*, 1896, pagg. 205, 227, 248.

Fig. 464 — Bologna, R. Pinacoteca.
Cesare Aretusi: *Adorazione de' Magi.*
(Fot. Alinari).

Fig. 465 — Bologna, Chiesa del Baraccano.
Cesare Aretusi: *Processione di San Gregorio Magno.*
(Fot. Croci).

Questo quadro è così privo di ogni arte del comporre da far pensare che le due opere, di cui ora parleremo, pure appartenendo allo stesso pennello, siano state disegnate da altri, forse dal Fiorini, indicato dal Malvasia come disegnatore di molte composizioni dell'Aretusi.

Nella *Processione di San Gregorio Magno* (fig. 465) della chiesa del Baraccano figure e architetture sono disposte con un senso di spazio regolare, misurato, per quanto freddo. Il colore sfumato, e l'affusamento delle forme, richiamano qui spiccatamente la maniera del Sabatini. Dietro la schiera dei cardinali si veggono parecchi gentiluomini, che possono dirci, benchè stampati l'uno sull'altro, dell'arte ritrattistica non priva d'eleganza dell'Aretusi.

Nell'altro quadro, rappresentante la *Natività della Vergine* (fig. 466) in San Giovanni in Monte. non è più la velatura propria alle superfici dipinte dall'Aretusi, ma uno studio di luministici risalti, che dà alla scena un valore costruttivo a lui inconsueto. Il riflesso della vampa sulle donne attorno al focolare, derivato dalla composizione della *Notte* del Correggio già da lui copiata, determina plasticamente il volume delle figure, mentre in alto la nube tagliata dall'ombra dà luministico risalto ai tre angioletti che sembrano reggerla, e al sommo del quadro la gloria d'angeli è studiata con un effetto di prospettiva aerea alla Correggio. Soprattutto notevole in quest'opera è la costruzione del rustico interno, col vivace gruppo sfaccettato delle figure, tra cui la bambinetta scarmigliata in ombra, che prende dal gioco dei barlumi certa aria baroccesca. Anche nel gruppo di manieristica eleganza delle due figure abbracciate, che esce dalla spontaneità realistica della scena, il correggismo volge il pittore verso un cangiar di colori quasi baroccesco.

Un confronto tra questi dipinti di Cesare Aretusi disorienta per diversità inspiegabili di visione: nessuna idea di spazio nel primo; uno studio spaziale meccanico nel secondo; nel terzo,

Fig. 466 — Bologna, San Giovanni in Monte.
Cesare Aretusi: *Natività della Vergine.*
(Fot. Croci).

Fig. 467 — Bologna, S. Gregorio.
L. Valesio: *Martirio dei Ss. Sebastiano e Fabiano.*
(Fot. Croci).

ERCOLE, CAMILLO, GIULIO CESARE PROCACCINI.

1515 — Nascita di Ercole.

1570 — Data di una *Madonna col B. e San Giovannino* in Santa Maria Maggiore a Bologna.

1571, 23 maggio — Fa accettare Camillo, suo figlio, nella compagnia dei pittori a Bologna.

1585 circa — Abbandona coi figli Bologna e prende a sua sede Milano.

1594, 1 novembre — L'iscrizione della famiglia nel registro di cittadinanza milanese, per decreto di Filippo II, è di questa data.

1595, 5 gennaio — Muore ottantenne a Milano.

1560 c. — Nasce Camillo a Bologna.
— Dipinge nella cappella di San Clemente nel Collegio di Spagna.
— Lavora nella collegiata di San Prospero di Reggio.
— Lavora per il Canonico Brami un'ancona votiva per la peste.
— Dipinge nel Duomo di Piacenza.

1590, novembre 19 — Gli è allogata in Duomo la pittura dell'altare di Sant'Agnese.

1592, 6 aprile — Riceve incarico per la coloritura delle ante d'organo.

1596, 31 dicembre — Riceve pagamenti dalla fabbriceria del Duomo per i disegni delle storie, destinate all'altare di S. Gio. Battista.

1598, marzo 6 — Riceve pagamento della Fabbriceria sudd. per cinque disegni delle *Storie di Sant'Ambrogio*.

1599, genn. 23 — Altro pagamento dalla stessa per quattro disegni delle *Storie di S. Giuseppe*.

1601, aprile 18 — Altri pagamenti dalla stessa per due disegni destinati alla parte esterna del Coro.

1602, maggio 14 — Pagamento per altri disegni.

1618 — Va a Genova per dipingere nel palazzo di Gio. Carlo Doria.

1629 — Muore a Milano.

1570, circa — Nasce Giulio Cesare.

1591-1599 — La fabbrica del Duomo gli fa pagamenti per marmi.

1605, settembre — È invitato dal Consiglio di Milano a ornare, insieme col Cerano, la cappella del Broletto.

1610, sett. 18 — La fabbrica fa pagamenti a Giulio Cesare Procaccini pittore.

. . . .

1625 — Muore a Milano.[1]

* * *

Il Lomazzo tra gli scolari di Prospero Fontana mette primo Ercole Procaccini, che vediamo a San Giacomo parmigianinesco in cammino verso la solidità carraccesca, nel quadro della *Madonna in trono, San Nicola e le tre giovani donne insidiate dalla povertà* (fig. 468). I colori sono sodi, compatti, e tra essi domina un giallo spento, che il rosso piatto e chiaro della Madonna par lacerare. Il parmigianinismo è ingrossato, slargato, senza più l'aristocratico stampo.

Conserva il pittore le grandiose proporzioni nella *Madonna adorata dai Santi patroni di Bologna* (fig. 469), ma esse si smussano, si arrotondano, si fanno più correggesche, e l'effetto diviene più lustro, più vitreo nelle superfici chiare, rosate. Nel suo più gran quadro, la *Caduta di San Paolo* (fig. 470) in San Giacomo Maggiore, la composizione par ricavata da onde in tempesta. San Paolo può ricordare un modello parmigianinesco,

---

[1] Per la bibliografia cfr. quella indicata in nota ai regesti di maestri bolognesi. Per Giulio Cesare Procaccini, che esce dal campo di questo volume, vedansi: GIORGIO NICODEMI, *La Pinacoteca dell'Arcivescovado di Milano*, in *Rass. d'Arte Antica e Moderna*, I (XIV), 1914; NIKOLAUS PERSNER, *Giulio Cesare Procaccini*, in *Rivista d'Arte*, XI, 1929; VITTORIO MOSCHINI, *Disegni del tardo '500 e del '600, all'Acc. di Venezia*, in *Boll. d'Arte*, XIV, 1931-32.

mentre il soccorritore che gli sta dietro, volto all'insù, quasi di profilo, con i capelli fulvi, con ombre intense, si approssima a

Fig. 468 — Bologna, San Giacomo.
Ercole Procaccini: *La Vergine, San Nicola e le tre giovani insidiate da povertà*.
(Fot. Croci).

un Dosso raffaellesco. I cavalli spaventati e gli armigeri a contrapposto forman due ali sul fondo a conca, avvallato tra le

montagne, scaldato dal tramonto. Anche qui sul giallo del manto di Paolo grida il rosso del soccorritore, sul giallo d'oro vecchio

Fig. 469 — Bologna, San Giovanni in Monte.
Ercole Procaccini: *Madonna in gloria e Santi patroni di Bologna.*
(Fot. Croci).

della corazza d'un armigero a destra sventola il lembo rosso d'un manto.

Fig. 470 — Bologna, San Giacomo.
Ercole Procaccini: La *Caduta di San Paolo.*
(Fot. Croci).

Bastino questi dipinti a fornirci l'idea dell'arte tramandata da Ercole ai figli Camillo, Giulio Cesare e Carlo Antonio. Anche in Camillo si ritrova, come in tutti i maestri bolognesi, il riflesso della *Santa Cecilia* di Raffaello (fig. 471), che da San Giovanni in Monte tenne dominio nel Cinquecento, sebbene in lui si scomponga la nobiltà della Beata, la sua purissima linea, la sua statuaria positura. Le braccia non seguon più quel leggiero moto di dedizione dell'essere a Dio, ma mentre l'una tocca i tasti dell'organo, l'altra s'innalza invocante; e le vesti fremono sbattute dal vento, s'aggirano, come se dal concerto numeroso degli angioli ruggisse tempesta. Questo bisogno di muovere, di fuggire la linea retta, di spiegazzare, s'aggiunge all'altro di drammatizzare i soggetti sacri, d'avvivare l'espressione sino al delirio.

Prima di giungere a questa forma della *Santa Cecilia*, in cui arriva anche l'influsso del Calvaert, Camillo Procaccino fu più sobrio, ordinato, tranquillo, ligio più a Correggio e a Parmigianino, come si vede a Venezia, nella chiesa di San Nicolò da Tolentino, ove le linee delle figure sono sciolte, scorrevoli, con pieghe senza acutezza, e da una porta si scorge l'interno di un'altra stanza, con un simile *gruppetto famigliare, che San Carlo Borromeo benedice dall'alto* (fig. 472). Similmente condotta è l'altra scenetta ove *San Carlo salva una bambina annegata* (fig. 473); ma essa è meno studiata, più viva, anche per l'effetto burrascoso del cielo. Correggio e Parmigianino sono qui i maestri che determinano l'orientamento del pittore, come nel quadro della *Vergine adorata da San Sebastiano e dalla Maddalena* (fig. 474), nella chiesa dedicata a questa Santa in Bologna, e negli altri quadri della Certosa di Pavia: l'*Annunciazione* e la *Veronica col sudario.*

A Piacenza, Camillo Procaccino, lavorando in S. Maria di Campagna, affretta, sull'esempio del Pordenone, il moto delle sue figure, come si vede nei quadri di *S. Francesco che implora il perdono* e del *Santo che riceve le stimmate* e nell'*Assunta* di San Gregorio a Bologna (fig. 475), ove tutti gli Apostoli si agitano: enfatici, quelli ai lati paion scavezzarsi per guardar in alto, e gli

altri si stringono, fan ressa in tumulto intorno al vuoto sepolcro. Il Pordenone, nella Madonna sotto la cupola correggesca di luce, nelle ingrandite figure del piano, dà nuova forza a Camillo. La

Fig. 471 — Parma, Pinacoteca. Camillo Procaccini: *Santa Cecilia*. (Fot. Croci).

ricerca del movimento impetuoso si scorge anche nella *Strage degli Innocenti* a San Sisto di Piacenza, nei drappi sventolanti a criniera, negli atteggiamenti esasperati, che sembran venire

Fig. 472 — Venezia. San Nicolo dei Tolentini.
Camillo Procaccini: *San Carlo Borromeo benedice dall'alto.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 473 — Venezia. San Nicolò dei Tolentini.
Camillo Procaccini: *San Carlo Borromeo salva una bambina annegata.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 474 — Bologna, Santa Maria Maddalena.
Camillo Procaccini: *La Vergine adorata da S. Maria Maddalena e da S. Sebastiano.*
(Fot. Croci).

Fig. 475 — Bologna, San Gregorio. Camillo Procaccini: *Assunzione.*
(Fot. Croci).

dal Pordenone, di cui Camillo talvolta ripete la composizione a gorgo, ad esempio nell'*Adorazione de' Magi* della Galleria estense a Modena, ove ancora il Correggio è ricordato da due putti con i rossori di gote propri a Giulio Cesare Procaccini. [1]

---

[1] Opere attribuite a Ercole Procaccini il Vecchio:

Bologna, San Giacomo Maggiore: *La Conversione di San Paolo.*

— Santa Maria Maggiore: *La Vergine con il Bambino e San Giovannino* (1570).

— Pinacoteca, n. 322: L'*Annunciazione.*

— — n. 356: *Sant'Agostino* (dev'essere la pala ricordata dal MALVASIA in Sant'Agostino).

Caprino Bergamasco, San Biagio: Il *Giudizio universale.*

Opere attribuite a Camillo Procaccini.

Bergamo, Santa Maria Maggiore: *I dodici Apostoli* (1594-96).

Bologna, Chiesa del Collegio di Spagna (San Clemente): L'*Annunciazione.*

— — I *Profeti.*

— — L'*Adorazione dei Pastori.*

— San Giorgio, Altar Maggiore: *San Giorgio.*

— — Cappella dov'è l'*Annunziata* di Lodovico Carracci: *Due storiette.*

— San Gregorio: L'*Assunta.*

— Pinacoteca, n. 131: La *Natività* (proviene dalla chiesa di San Francesco).

— — Il *Martirio di Sant'Agnese* (proviene dal duomo di Milano).

— Palazzo Davia Bargellini: La *Vergine* (NICODEMI).

— Palazzo Guastavillani. Affreschi (NICODEMI).

— Palazzo Montpensier: *Quattro Santi.*

Brescia, Santa Maria delle Grazie: La *Natività della Vergine.*

Caravaggio, Parrocchiale: La *Vergine con il Bambino in gloria e i Santi Fermo e Rustico.*

Dresda, Galleria, n. 645: *San Rocco che risana gli appestati* (proviene dalla Galleria ducale di Modena).

Lodi, San Francesco: Il *Martirio di Santa Caterina.*

Milano, Duomo, Sagrestia: *Otto angeli* a fresco nella volta.

— Sant'Alessandro: L'*Assunta.*

— — La *Natività* (NICODEMI).

— Sant'Angelo, Coro: L'*Assunzione della Vergine.*

— — *Gli Apostoli trovano vuoto il sepolcro della Vergine.*

— — L'*Annunciazione.*

— — La *Fuga in Egitto.*

— — Cappella di San Diego: Cinque quadri con *Miracoli del Santo* (1588).

— — — Affreschi.

— — Chiostro: Affreschi con *Storie dell'Antico e Nuovo Testamento* (MALVASIA). Il Malvasia gli attr. anche quattro quadri nel presbiterio, rappresentanti la *Nascita della Vergine*, la *Presentazione al Tempio*, la *Strage degli Innocenti* e l'*Adorazione de' Magi*, attribuiti nella guida del Touring a Francesco B. Luini.

— Sant'Eustorgio: La *Vergine con il Bambino e i Santi Giacomo e Raimondo* (NICODEMI).

— San Marco: La *Vergine con il Bambino, due Santi e due angeli.*

— — La *Disputa di Sant'Ambrogio con Sant'Agostino.*

— Santa Maria del Carmine: La *Vergine con il Bambino fra Santa Monica e San Gottardo.*

— — Cappella della Madonna del Carmine. *Giuditta.*

— — — *Ester.*

— — — *Davide dinanzi all'arca.*

— — — *La scala di Giacobbe.*

— — — *La presentazione della Vergine al Tempio.*

— — — *Lo sposalizio della Vergine.*

— — — *Gli Apostoli.*

Questo fratello minore di Camillo, dopo essersi dato alla scultura, passò all'arte pittorica, ispirato dal Correggio, come ci appare nella *Fuga in Egitto* (fig. 476) alla Pinacoteca bolognese,

Fig. 476 — Bologna, R. Pinacoteca. Giulio Cesare Procaccini: *Fuga in Egitto*. (Fot. Croci).

Milano, Santa Maria del Carmine, Cupola: *Sibille e Profeti*.
— — — *L'Assunta*.
— Santa Maria presso San Celso: *L'Assunzione della Vergine*.
— Santa Maria della Passione: *San Francesco riceve le stimmate*.

ove tutto, le chiome arieggiate degli angeli, le linee sinuose dei drappi, il movimento della cavalcatura, segue la linea dell'ovale. Il bimbo che carezza le guance della madre ha i grandi occhi nell'ombra, i teneri gesti, la grazia d'uno schizzo del Correggio. Ma il fremito del segno, tocco da luci vitree nei veli, nelle chiome, nei contorni delle cose, è un indizio che il pittore ha studiato

---

Milano, Santi Paolo e Barnaba: Affreschi nella volta dell'altar maggiore.
— San Pietro Martire: La *Deposizione* (NICODEMI).
— San Raffaele: *San Girolamo.*
— — *Santa Caterina.*
— — *Santa Geltrude.*
— San Simpliciano: Lo *Sposalizio della Vergine.*
— Santo Stefano, Cappella Trivulzio: Il *Martirio di San Teodoro.*
— San Vittore. La *Processione di San Gregorio.*
— — *Il santo a mensa con i poveri.*
— — *Le elemosine del Santo.*
— — Sacrestia: Tre affreschi nella volta, rappresentanti la *Morte*, la *Sepoltura* e la *Gloria del Santo.*
— — — Tre quadri ad olio rappresentanti la *Disputa con il tiranno*, il *Martirio* e l'*Uccisione del Santo.*
— Galleria di Brera, n. 376: L'*Adorazione dei pastori* (proviene da Santa Maria del Giardino).
— Galleria dell'Arcivescovado: *Dodici teste di Apostoli.*
— — *Storia dei martiri.*
— — La *Resurrezione di Lazzaro* (chiaroscuro).
— — Il *Martirio dei Santi Nazaro e Celso* (chiaroscuro).
— — La *Pietà, con la Maddalena ed altri Santi* (disegno).
— Galleria Durini: *Ester e Assuero.*
Modena, Galleria Estense: *Adorazione de' Magi.*
Napoli, Museo Nazionale, n. 238: La *Preghiera nell'Orto.*
Orta, Chiesa dei Cappuccini: *San Francesco nel deserto.*
Parma, Galleria: *Santa Cecilia.*
— — La *Deposizione.*
Pavia, Certosa: *San Girolamo.*
— — Cappella dell'Annunciata.
— — Cappella di Santa Veronica.
— Santa Maria Canepanova: Dipinti.
Piacenza, Duomo: Quattro compartimenti nella volta.
— — L'*Assunzione della Vergine.*
— Santa Maria di Campagna: La *Vergine con il Bambino adorata da San Francesco.*
— — *San Sebastiano.*
— — *San Rocco.*
— — *San Francesco.*
— — L'*Arcangelo Gabriele.*
— — L'*Annunciata.*
— San Sisto: La *Strage degli Innocenti.*
— — La *Vergine con il Bambino in gloria e tre Santi.*
— Palazzo Vescovile: *San Giuseppe.*
— — La *Pentecoste* (NICODEMI).
Reggio, San Prospero: La *Creazione d'Eva.*
— — Il *Redentore in gloria e Angeli.*

anche le incisioni del Parmigianino, e da quell'esemplare trae l'effetto prezioso d'una effervescenza di luce e artificiosa eleganza d'atteggiamenti. Si sente, inoltre, nell'opera, il maestro che volge verso il barocco, soprattutto nel capriccio di due angioletti affibbiati alla palma su in alto, come un vivente fermaglio. [1]

Reggio, San Prospero: *San Prospero.*
— — *San Venerio.*
— — La *Carità.*
— — La *Temperanza.*
— — La *Prudenza.*
— — L'*Umiltà.*
— — Il *Giudizio finale.*
Saronno, Santuario: La *Cena.*
— — L'*Orazione nell'Orto.*
— — Il *Bacio di Giuda* (1598, NICODEMI).
Treviglio, Parrocchiale: L'*Assunta.*
— — L'*Angelo annunciante.*
— — L'*Annunciata.*
Venezia, San Nicolò di Tolentino, Cappella Pisani: *San Carlo Borromeo salva una bambina annegata.*
— — — *San Carlo Borromeo benedice alcune donne.*
— — — Soffitto: *Gloria d'angeli.*
— — — 1ª cappella a sinistra: Il *Martirio di Santa Cecilia.*
Zanica (prov. di Bergamo), Parrocchiale: *Sant'Antonio da Padova.*

[1] Abbiamo indicato quest'opera iniziale di Giulio Cesare Procaccini che si applica tardi alla pittura in Milano, ove si trova compagno del Cerano, e d'altri che iniziano il Seicento pittorico di Lombardia.

(fig. 479), a pennellate grosse, rapide, impetuose. Il suo spirito irrequieto si scorge negli occhi come offesi da luce, nelle contrazioni del volto, nelle labbra amare, nella fisionomia alterata da

Fig. 478 — Bologna, S. Giovanni in Monte.
Pietro Faccini: *Martirio di San Lorenzo.*
(Fot. Alinari).

inquietudini più che dagli anni. Visse quarant'anni, non più, oppositore ai Carracci, tutto slanci, ardente del nuovo, ribelle a grammatiche, a canoni, a pedanteria. Annibale Carracci lo de-

finì più di spirito che di fondamento; e certo dovette apparir tale il pittore che strappava le moderate formule, le compassate virtù di composizione e di pennello, lui che nell'autoritratto è tutto furia e nervi, lui che modellò carni vive. « Io giurerei »,

Fig. 479 — Firenze, Uffizi. Pietro Faccini: *Autoritratto*.
(Fot. R. Sovrintendenza all'Arte, Firenze).

mormorava Annibale Carracci, andato a veder di nascosto la tavolina primitiva del *Martirio di San Lorenzo* in San Giacomo in Monte, « che invece di colore *costui* (il Faccini) fa macinare carni umane ». Cominciò tardi a dipingere, morì presto, eppure nonostante le sue esuberanze, i suoi errori, il bitume delle

ombre alla Tintoretto, ci appare artista dotato di natura focosa, di spirito novatore, di una mano di coloritore fresco e vivo. [1]

[1] Catalogo delle opere:

Bologna, S. Domenico: *San Domenico. Sant'Antonino e San Francesco con la Vergine e il Redentore.*

— S. Gio. in Monte. *Martirio di San Lorenzo.*

— S. Isaia (già a S. Mattia): *Presepio.*

— S. Paolo: *Martirio di S. Andrea* (secondo il MALVASIA, del Castelli).

— Servi: *Assunzione* e frontale con *due puttini.*

— Pinacoteca (già a S. Francesco): *Vergine, Santa Caterina e vari protettori.*

Budrio, S. Maria del Borgo: *Martirio di Santo Stefano.*

Castel San Pietro, Chiesa: *Crocifissione.*

Firenze, Uffizi: *Autoritratto.*

Quarto di Sotto, Chiesa: *San Domenico,* e attorno *Misteri.*

III.

LA TRADIZIONE LOMBARDO-VENETA DI BOCCACCINO, PORDENONE, CORREGGIO.

GALEAZZO CAMPI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Seguace di Boccaccio Boccaccino, con influssi perugineschi, nella " Madonna fra i Santi Sebastiano e Rocco ", in San Sebastiano di Cremona, come nella " Madonna del Buon Consiglio ", in Sant'Agostino, e nella pala d'altare della chiesa di Sant'Abbondio. - Imitazione stretta del Boccaccino nella " Sacra Famiglia con la Maddalena ", in Sant'Agata di Cremona, opera del 1518. - CATALOGO DELLE OPERE.

TOMMASO ALENI.

Segue le tendenze umbro-boccaccinesche di Galeazzo Campi nel polittico della chiesa di Santa Maddalena in Cremona.

BERNARDINO RICCA.

Altro cremonese attratto nella cerchia peruginesca, e la sua " Deposizione " nella chiesa di San Pietro al Po in Cremona.

G. FRANCESCO BEMBO.

Seguace di Boccaccio Boccaccino e del Romanino nelle composizioni dell'" Epifania " e della " Circoncisione " nel Duomo di Cremona e nella pala d'altare della chiesa di San Pietro, con reminiscenze di Raffaello.

ALTOBELLO MELONE.

Come il Bembo, si attiene ai modelli di Boccaccio Boccaccino e del Romanino. - Sue opere nel Duomo di Cremona, e il quadro dei " Pellegrini in Emmaus ", nella Galleria Nazionale di Londra.

CAMILLO BOCCACCINO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Spunti veneti e correggeschi nella pala di Brera, dipinta con scioltezza pittorica rara nell'arte cremonese. - Predominio della tendenza parmigianinesca nella pala del Museo di Cremona, dove il venezianismo del pittore appare nel paesaggio e nella commossa intimità psicologica, quasi lottesca, del gruppo di " San Gregorio col piccolo Gesù ". - Gli affreschi nella chiesa di San Sigismondo, dove lo slancio fantastico dell'arte di Camillo Boccaccino raggiunge il suo vertice. - CATALOGO DELLE OPERE.

BERNARDINO GATTI detto IL SOIARO.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Eclettismo del pittore uscito dalla tradizione correggesca. - Nell'interpretazione del Correggio lascia scorgere la sua origine lombarda. - Fusione di forme derivate dall'Allegri con quelle del Pordenone. - Fusione dei due elementi lombardo e correggesco a Cremona. - Decadenza del maestro fuor del mondo correggesco. - CATALOGO DELLE OPERE.

GERVASIO GATTI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Seguace del padre nelle accurate e lucide pitture del Duomo cremonese: la " Visitazione " e l'" Annunciazione ". - Sua seconda maniera carica d'ombre, bituminosa, lignea, con effetti grossamente interpretati dalle opere del Veronese e del Correggio, e con tendenza verso accenti realistici. - CATALOGO DELLE OPERE.

GIULIO CAMPI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Sua prima opera datata, d'impronta prevalentemente romaninesca: la pala d'altare della chiesa di Sant'Abbondio in Cremona. - Ritratti primitivi. - L'eclettismo del Campi s'accentua nei quadri di Brera, ove son anche reminiscenze emiliane. - Gli affreschi nella chiesa di Sant'Agata a Cremona, di tradizione romaninesca. - Intervento dell'influsso di Giulio Romano a Mantova nell'educazione del maestro cremonese, e la pala d'altare nella chiesa di S. Sigismondo a Cremona. - Interpretazione pordenoniana di motivi tratti da Raffaello e dal Correggio nel " Quinto Curzio " del Museo di Cremona, nei " Quattro Dottori " e nella " Discesa dello Spirito Santo " in San Sigismondo. - Le ultime pitture del Campi nel Duomo di Cremona. - CATALOGO DELLE OPERE.

ANTONIO CAMPI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Echi del Pordenone e di Leonardo negli affreschi della " Vita di San Paolo ", sulle pareti del presbiterio della chiesa dedicata al Santo in Milano; motivi savoldiani e raffaellismi alla Giulio Campi nel " Presepe " della stessa chiesa, con accenti realistici. - La " Madonna della Colomba ", e il parmigianinismo nell'arte di Antonio Campi. - Impressioni dal Veronese nel " Battesimo " e nella " Cena in casa del Fariseo ", ove il maestro eclettico richiama insieme forme classiche alla Giulio Romano, mascheroni caricaturali alla leonardesca e impressioni dall'arte tedesca. - Affreschi decorativi nella chiesa di San Pietro al Po, in collaborazione col Malosso. - Accentuazioni luministiche nella " Visitazione " del Museo di Cremona. - CATALOGO DELLE OPERE.

VINCENZO CAMPI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: La " Pietà " del Duomo di Cremona, e la " Deposizione " nella chiesa di San Sepolcro, concepite con lo spirito pordenoniano di grandiosità formale, ma con un senso di calma compositiva, frequente nell'arte di questo maestro cremonese. - Fondamento architettonico illusionistico della decorazione correggesca nella volta della chiesa di San Paolo a Milano. - Il " Ritratto di gentiluomo " del Museo di Cremona e le pitture di genere. - CATALOGO DELLE OPERE.

BERNARDINO CAMPI E SEGUACI.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: La pala del 1548 nel Museo di Cremona, con forme derivate da Giulio Campi e rivelatrici a un tempo di uno studio diretto dell'arte di Giulio Romano e del Romanino. - Traduzione lombarda di esempi veneziani nei " Santi Girolamo e Antonio Abate " di S. Sigismondo a Cremona, fiamminghismi nelle " Sante Cecilia e Caterina " della stessa chiesa, e nell'accademica composizione storica del " Martirio di San Giovanni Battista ". Le forme grandiose, lucenti, ornate, di questi quadri, si assottigliano, si allungano, si fan cartacee nell'arcaistica decorazione della cupola di San Sigismondo a Cremona e nelle inguantate figure della " Trasfigurazione " della chiesa di San Fedele a Milano. - Un esempio ritrattistico di Bernardino Campi. - CATALOGO DELLE OPERE.

CRISTOFORO MAGNANI.

LA VITA: Taglia nel legno immagini dure e translucide sui moduli di Bernardino Campi, nel " Presepe " del Museo di Cremona.

ANDREA MAINARDI, detto IL CHIAVEGHINO.

Scolaro dei Campi, imita il Romanino e il Moretto.

CORIOLANO MALAGAVAZZA.

Si attiene alle forme del suo maestro Bernardino Gatti nella pala d'altare dl Santa Maria delle Grazie in Milano.

SOFONISBA ANGUISSOLA.

LA VITA. - BIBLIOGRAFIA. - L'OPERA: Fedele agli esempi del suo maestro Bernardino Campi nella " Pietà " di Brera, e anche nella minuzia descrittiva dei suoi primi ritratti. - Sviluppo di qualità pittoriche per l'avvicinamento all'arte del Moroni. - Piccola pittrice, poco esperta del modellare, superficiale nella resa di effetti luministici, delicata nell'espressione dei volti muliebri. - Gruppo ritrattistico della raccolta Haage, " Ritratto di medico " nella Galleria del Prado, " Autoritratti " del Museo di Napoli, della Galleria Poldi Pezzoli a Milano, dell'Hofmuseum di Vienna.

G. B. TROTTI, detto IL MALOSSO.

LA VITA: Tende sin dalle prime composizioni a effetti di movimento, turbinosi: esempi la " Resurrezione " e la " Pentecoste " nel Duomo di Cremona. - Sua superiorità su Antonio Campi nella decorazione pittorica di San Pietro al Po. - Il correggismo del seguace dei Campi nella pala di questa chiesa, d'insolita tranquillità compositiva, si sviluppa nella costruzione sfaccettata della " Madonna in gloria " e della " Morte di San Pietro Martire " nel Museo di Cremona, della " Pietà " di Brera. - Altro gruppo di " Pietà " composte con enfasi formale pordenoniana e con spirito melodrammatico. - Esuberante, gesticolante, chiassoso, in cerca di effetti turbinosi e scenografici, questo cremonese è in fondo un ribelle all'educazione ricevuta dai Campi.

GALEAZZO CAMPI.

1477 — Se risponde al vero la scritta che è nel *Ritratto di Galeazzo* fatto da Giulio Campi, agli Uffizi, e che lo dice di 58 anni nel 1535, il pittore sarebbe nato in quest'anno, mentre secondo la scritta, evidentemente apocrifa, riportata dal BALDINUCCI, la data di nascita sarebbe il 1475.

1515 — Data di una *Resurrezione di Lazzaro*, già nella chiesa di San Lazzaro a Cremona, poi presso lo Zaist, poi nella raccolta Bignami a Casalmaggiore, firmata « Galeaz de Campo p. 1515 ».

1516 — Data di un *San Cristoforo* nella chiesa del Castello a Viadana. « Galeaz de Campo pinxit 1516 » (SACCHI).

1517 — Galeazzo Campi e suo fratello Sebastiano incassano pagamenti per un altare e un tabernacolo nel duomo di Cremona (SCHWEITZER).

1517 — Data della pala d'altare di Brera, proveniente dalla parrocchiale di Robecco d'Oglio, firmata « Galeazo de Campo Crem. Faciebat. 1517 ».

1518 — Data della pala d'altare in San Sebastiano di Cremona, rappresentante la *Vergine con il Bambino fra i Santi Sebastiano e Rocco.*

1518 — Data di una *Sacra Famiglia con la Maddalena* in Santa Agata di Cremona. (È la stessa ricordata dal Sacchi in San Luca?).

1519 — Data della pala della collezione Lochis, rappresentante la *Vergine con il Bambino, Sant'Antonio abate, Sant'Orsola e tre Sante.*

1536 — Nella sua storia di Cremona Antonio Campi ricorda a questa data che « Galeazzo Campi mio padre, pittore dei suoi tempi assai ragionevole, passò a miglior vita quest'anno ». [1]

---

[1] Bibliografia generale sui Campi: VASARI G., *Le Vite, ecc.*, in *La Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi e d'altri Lombardi*; BALDINUCCI F., *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1846-47; LAMO, *Discorso sulla pittura*, Cremona, 1584; ZAIST G. B., *Notizie istoriche de' pittori ecc., cremonesi*, Cremona, 1774; SACCHI F.,

* * *

Ancora legato alle forme quattrocentesche è Galeazzo Campi, autore di una *Madonna fra i Santi Sebastiano e Rocco*, firmata e datata 1568, in San Sebastiano di Cremona. Si presenta, in questa mediocrissima pittura, come seguace di Boccaccio Boccaccino volto agli esemplari perugineschi. La Madonna siede in un trono di stampo umbro, e s'atteggia a languore nel reclinar del capo tra i veli che intorno calligraficamente s'aggirano. Anche la figura strabica e grossolana del legnoso San Sebastiano si studia d'improntarsi alla maniera peruginesca, mentre il piccolo Gesù riflette il tipo di Boccaccio Boccaccino, in modo prossimo a quello dell'Aleni. È opera scarsa di vita, fiacca, propria di grosso pittore che cerca leggiadria ritraendo immagini atone, chiuse.

Meglio si presentava Galeazzo Campi, due anni avanti, non ancora fiaccato dell'imitazione peruginesca, nel *San Cristoforo* della chiesa di Viadana (fig. 480), tagliando sul cielo chiaro con rustica fermezza di tratti la lignea figura del Santo, scavandone le guance e i lineamenti, cerchiandone d'ombra gli occhi gravi. Con gesto un po' goffo il bimbo tocca il mento del Santo per mostrargli il globo, insegna del suo potere celeste; lo fissa il gigante con occhi tondi e grandi. Il pittore arcaista infantilmente dipinge nel primo piano un granchio e tre pesci, come giocattoli di cartone; mette nella sinistra di San Cristoforo il fusto di palma come una scopa; tocca di luce con metodo di umbro quattrocentista gli alberetti delle rive, e, incapace di scorcio, torce la cervice del Santo; ma in qualche angolo del paese, soprattutto a destra, dove una barchetta avanza dall'ombra fresca degli alberi, mostra uno schietto senso lombardo del pittoresco, un

---

Notizie pittoriche cremonesi, Cremona, 1872; Grasselli G., *Abecedario biografico dei pittori e c. cremonesi*, Cremona. 1827; Soresina Vidoni B., *La pittura cremonese*, Milano, 1824; Schweitzer E., *La scuola pittorica cremonese*, in *L'Arte*, 1900; Signori, *Cremona* (Coll. Italia Artistica), Bergamo, 1928.

Fig. 480 — Viadana, Chiesa di Santa Maria.
Galeazzo Campi: *San Cristoforo*.
(Fot. Croci).

delle gambe, un'espressione di ruvida forza si sprigiona dal colore bruno e lucente delle figure stagliate sul chiaror delle acque e del cielo.[1]

* * *

Altri maestri cremonesi influiti più o meno largamente dal Perugino furono Tommaso Aleni, autore di un polittico nella chiesa di Santa Maddalena di Cremona, ove son larghi prestiti dal maestro umbro e forme di stampo boccaccinesco, e di un quadro del 1515 nel Museo Civico di quella città, raffigurante *Maria che adora il Bambino e i Ss. Antonio Abate e Giuseppe;* e Bernardino Ricca, autore, nel 1521, di una *Deposizione dalla Croce* (fig. 482) nella chiesa di San Pietro al Po in Cremona.[2] È un curioso maestro che, pur affannandosi a render turbinosa la composizione, non dimentica di ricorrere al Perugino per qualche testa in iscorcio e per qualche tipo di putto. Caratteristico di questo quadro è il disegno secco, il fare metallico e crudo, da Dono Doni del Settentrione. Il pittore dimentica ogni misura

---

[1] Catalogo delle opere

Bergamo, Galleria Lochis: *La Presentazione al Tempio*. Nel catalogo è attribuita al Boccaccino. L'attribuzione a Galeazzo è dello SCHWEITZER).

Cremona. Battistero: *L'Annunciazione*, in due tele a tempera (usate già come imposte dell'organo). Da altri attribuite al Boccaccino e ad Altobello Melone (SACCHI).

— Sant'Abbondio: *La Vergine in Gloria* (Attribuita anche ad Altobello Melone: l'attribuzione a Galeazzo è dello SCHWEITZER

— Sant'Agostino: *La Vergine con il Bambino in trono*.

— Santa Maria Maddalena. Trittico con il *Presepio*, *San Clemente* e la *Maddalena*, e in alto la *Pietà fra un Santo Vescovo e Sant'Omobono*. È attribuito anche dubitativamente al Boccaccino: l'attribuzione a Galeazzo è dello SCHWEITZER).

— San Sigismondo. Refettorio: *La Cena*. È comunemente attribuita a G. F. Bembo. L'attribuzione a Galeazzo è dello SCHWEITZER).

— Museo: *Cristo benedicente* (SACCHI).

— — *La Vergine con il Bambino, San Cristoforo, Santa Rosa e San Giovannino* (proviene da San Domenico).

Isolello, Chiesa: Dipinto (SACCHI).

Milano, Collezione Borromeo. *La Presentazione al Tempio*; *l'Annunciazione*.

Modena, Pinacoteca: *Sacra Famiglia e un donatore* (CAVALCASELLE).

San Giovanni in Croce (presso Cremona). Parrocchiale: *La Madonna della Misericordia* (SCHWEITZER).

Solarolo Rainerio: *La Vergine e quattro Santi* (SCHWEITZER).

Venezia, Museo Correr: *La Vergine con il Bambino* (SACCHI).

Vighizzolo. Chiesa: Dipinti (SACCHI).

[2] Seguì gli esempi di Galeazzo Campi e dell'Aleni il meschino pittore Lorenzo Beci, autore di due quadri nella chiesa di Binanuova presso Cremona.

nella sua ansia di esprimer l'azione. I pietosi sembran prendere d'assalto la croce nel tumulto del loro affaccendarsi, e un angioletto per mancanza di spazio si fa puntello del dorso di San Giovanni.[1]

* * *

Nella cerchia di Boccaccio Boccaccino e del Romanino si muove Gian Francesco Bembo al tempo in cui dipingeva la *Visita dei Magi* e la *Circoncisione* per il Duomo di Cremona, firmata nello spazio sottostante con le parole «Bembus incipiens». Ci si presenta, nella *Circoncisione*, come buon costruttore, che dispone le sue immagini a semicerchio, in quattrocentesco ordine, entro lo spazio del tempio riquadrato da pesanti colonnati e da soffitti a lacunari. Il modulo del Boccaccino, ingrandito, predomina nelle calme figure come incassate entro prismi rettangolari, e anche la dama romaninesca in primo piano è affusata di forme, lavorata al tornio dal maestro cremonese. Da tutta questa costruzione trae risalto l'enfatica figura del sacerdote, incappucciata nel manto, schietto motivo romaninesco come il putto che beatamente s'adagia nella conca di quel drappo sonoro. Dal Romanino derivano tutti gli spunti pittoreschi della tranquilla composizione: le maniche fluttuanti e come alate della dama in ginocchio, le vesti a righe, i riflessi nell'ombra del gruppo di personaggi a destra, dietro il sacerdote.

Quando nel 1524 Gian Francesco Bembo dipinge la pala d'altare nella chiesa di San Pietro, con la *Madonna in trono e quattro Santi* (fig. 483), un nuovo elemento si sovrappone a quelli, più essenziali, che informano le pitture del Duomo. L'interno di tempio, con abside costellata da tessere musive, è ancora d'origine boccaccinesca, e il modulo del Cremonese s'imprime nelle figure a sinistra del committente e di San Cosma, soprattutto in quest'ultima, stecchita, inquadrata rigidamente entro

[1] [illegible] ad esempio [illegible] e la crudezza del [illegible] [illegible] [illegible] di un Maestro cremonese.

telaro rettangolare. L'impronta del Romanino è nel barbato San Girolamo a destra e nel bagliore che rarefà l'ombra sul bruno volto di San Damiano. Ma dalla Madonna raffaellesca del baldacchino è tratto il gruppo sacro, col piccolo Gesù che si prende nella mano un piedino e poggia l'altra carezzevole sul petto materno. Il tenero gruppo ha incantato il pittore, che amorosamente lo copia, pur avvolgendolo di grevi drappi romanineschi. In questa pala, di colore squillante e stridulo, le immagini han gli sguardi sfuggenti di lato, gli occhi stretti col bianco vivido, le pose irrigidite delle pitture in duomo, gesti impacciati delle braccia mal attaccate al tronco; ma la morbidezza raffaellesca scioglie i contorni della Vergine, che ondeggiano morbidi.

* * *

Accanto a questo discreto maestro cremonese lavora nel Duomo di Cremona Altobello Melone, che ivi diede prima prova di sè (1518) con la *Fuga in Egitto* e la *Strage degli Innocenti*, e poi continuò le storie di Cristo, con l'*Ultima Cena*, la *Lavanda dei piedi*, il *Cristo nell'orto*, la *Cattura*, il *Cristo davanti a Caifa*, tutte finite nel 1517. Il maestro, che fu eletto dai prefetti del duomo, a preferenza del Boccaccino, per la decorazione dell'abside e della tribuna, nel dipingere l'*Ultima Cena* s'attiene alle forme del vinto rivale, diminuendone l'equilibrio, l'eleganza, «il forbito» delle superfici. L'aggruppamento dei personaggi, non immemore del *Cenacolo* di Leonardo, perde tutta la vita spirituale del prototipo, tutta l'espressione di sacro mistero: basti vedere come il materiale interprete distrugga la bellezza del motivo centrale, facendo che Cristo guardi direttamente a Giuda, e che San Giovanni, invece di abbandonar la testa sull'omero del Redentore, la cozzi contro quella di San Pietro che gli bisbiglia parole all'orecchio. Così i lombardi ornamenti del Boccaccino perdono ogni finezza avvolgendo di ghirlande e tralci colonne e travi della sala.

La prova migliore data da Altobello Melone nel duomo di

Fig. 483 — Cremona, San Pietro.
Giov. F. Bembo: *Madonna tra i Ss. Damiano, Girolamo, Cosma e un committente.*
(Fot. Alinari).

Cremona è l'affresco raffigurante *Cristo davanti a Caifa*, ove i due notevoli ritratti di gentiluomini presso il seggio di questi, forti nella loro segaligna asprezza, son tirati entro i moduli verticalistici del Boccaccino, ma uno sprazzo di vita pittoresca erompe

Fig. [illegible] — Londra. Galleria Nazionale.
Altobello Melone: *I Pellegrini in Emmaus*.

con le figure accorrenti tra luci e ombre corrusche dall'arcata investita di sole. Solo l'esempio del Romanino ci spiega questo colpo di scena, e tutta la mobilità pittorica della composizione vibrante per continui contrasti di oscuramenti e squilli luminosi. Anche nel modo di rendere tale clamor di luce Altobello rimane tuttavia aderente alla tradizione lombarda, come nella

grafia dei fiorami disegnati su fondo scurissimo, più simili a quelli di un Gaudenzio Ferrari primitivo che ai broccati dipinti dai maestri veneti, ove gli ornati si fondono, risplendenti, nella calda luminosità dei tessuti e delle sete.

Nel quadro della Galleria Nazionale di Londra, i *Pellegrini in Emmaus* (fig. 484), uno dei quali ripete un tipo aguzzo d'Apostolo della *Cena* del duomo, Altobello Melone segue le orme del Romanino non solo nel tipo, lontanamente giorgionesco, di Cristo, ma anche nel colore acceso, ardente. È come un Romanino trattenuto, arcaistico; non solo il tipo quasi garofalesco di uno dei pellegrini, lo schema delle figure alquanto stecchite, la piccolezza delle mani, il lustro delle superfici, risentono della maniera boccaccinesca, ma anche nel paese, ove il gruppo di case a destra è uno spunto di giorgionismo traverso il Romanino, tutto si disegna, nell'aria trasparente, con boccaccinesco nitore.

CAMILLO BOCCACCINO.

Figlio di seconde nozze di Boccaccio Boccaccino (Eugenio Schweitzer, *L'Arte*, 1900, 58).

1501 — Nacque (Schweitzer, art. cit., 58; Mal. Valeri, in Thieme). Il Lamo dette l'anno 1511, ma il Vidoni osserva che la data è inaccettabile, se il Lamo poi aggiunge che nel 1522 il Boccaccino dipingeva a Cremona insieme con Bernardino Gatti e con Giulio Campi.

Ebbe i principi dell'arte dal padre, e già nel 1522 dipingeva a Cremona (v. sopra) (Lamo, Lanzi, Bald., in Gualandi, III).

1522 — Andò a Parma, e si allogò con il Correggio, col quale restò fino al 1524. Lasciando il Correggio, perchè cacciato dalla peste, andò ad assistere il padre ammalato a Cremona (Schweitzer, art. cit., 58).

1524, 14 febbraio — Il padre Boccaccio Boccaccino fece testamento. Da esso risulta che la casa dei Boccaccino era nella parrocchia di S. Bartolomeo e che Camillo ebbe diversi fratelli: Fabrizio, Ottaviano e Diamante (Mal. Valeri, *Catal. di Brera*, 204).

1527 — Tavola del Cistello (ora nel palazzo della Prefettura di Cremona).

1532 — Tavola già a S. Bartolomeo di Cremona, ora a Brera.

1537 — Pitture di S. Sigismondo a Cremona.

1541 — Con Giulio Campi erige archi di trionfo per l'ingresso di Carlo V a Cremona (Zaist, Vidoni, Schweitzer).

1546 — Morì a Cremona e fu sepolto nella chiesa di S. Bartolomeo. Sulla sua tomba fu posto questo distico di Giovanni Musonio:

Arte fuit nato prior, at pater arte secundus;
Ergo erat arte minor qui fuit arte prior. Obiit 1546 4 nonas Januarii (Lamo, ediz. Zaist, 33).

Lo Zaist (*Notizie istoriche...*) riferisce che l iscrizione non si legge più sul sepolcro.

L'artista ebbe un figlio che chiamò Boccaccio in memoria del padre (Grasselli, *Abec.*, 55).[1]

* * *

Nella pala del 1532, ora a Brera (fig. 485), Camillo Boccaccino, eclettico come tutti i cremonesi, fonde in un insieme animato e acceso le sue impressioni dal Correggio e dai Veneziani. Il primo ispira al pittore la sorridente grazia dei volti di Madonna e figlio e la leggerezza della posa arcuata e dei drappi fluttuanti, che trasformano il gruppo di lontana origine raffaellesca; Antonio da Pordenone mette la sua impronta nell'estasi enfatica degli occhi e nell'ovale pesante del volto di Sant'Alberto; da Tiziano vien chiaramente il profilo appassionato e consunto di San Girolamo, e il Romanino e Tiziano folleggiano insieme nella ghirlanda dei putti morbidi, plasmati entro la grana soffice e calda dell'atmosfera. Vi è, in tutto il quadro, una tendenza a rotondeggiare nella forma come nella linea compositiva; e da questa tendenza, come dell'armonia dell'acceso colore, il Boccaccino trae spontanea unità d'effetto, scioltezza pittorica rara nell'arte cremonese. Il movimento si propaga tra le figure, dal gruppo vario

---

[1] Bibliografia su Camillo Boccaccino: Vasari, *Le Vite*, Ediz. Sansoni (IV, 583, 584, VI, 493); Alessandro Lamo, *Discorso intorno alla scoltura, e pittura dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi principi e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile M. Bernardino Campo...*, Cremona, 1774 (pubblicato dallo Zaist, nelle *Notizie de' pittori... cremonesi*). La 1ª ediz. è del 1584; Gio. Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, 2ª ediz., Bologna, 1785; (La prima edizione, stampata a Milano, è del 1590), Anton Maria Panni, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle Chiese della città e dei sobborghi di Cremona*, Cremona, 1762; Giambattista Zaist, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi* (pubbl. da Anton Maria Panni), 1774, I, 1290; Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano IV (1809) 129 s.; Bartolomeo de Soresina Vidoni, *La pittura cremonese*, Milano, 1824.; Giuseppe Grasselli, *Abecedario biografico dei Pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano, 1827; Gualandi, *Nuova raccolta di lett. della pitt....*, III, 1856 265, s.; Pietro Maisen, *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Milano, 1865; Ivan Lermolieff, *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig, 1890, 367, s.; Esposizione d'arte sacra, Cremona, maggio, 1899 (*Catalogo*); E. Schweitzer, *La scuola pittorica*, in *L'Arte*, 1900, 58; Franc. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, 1908; P. Andrea Corna, *Storia ed Arte in S. Maria di Campagna (Piacenza)*, Bergamo, Istituto italiano d'art. grafiche, 1908; Franc. Malaguzzi Valeri, in *Allgem. Lex.* di U. Thieme, 1910.

Fig. 485 — Milano, Galleria di Brera. Camillo Boccaccino: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

mona raffigurante la *Vergine col Bambino in trono fra i Santi Michele e Domenico* (fig. [illegible]) è concepito con spirito del tutto diverso. Vi domina l'esempio del Parmigianino, e le figure smi-

Fig. [illegible] — Firenze, R. Galleria degli Uffizi.
Camillo Boccaccino: *Autoritratto*.
(Fot. della Fototeca Italiana).

suratamente s'allungano, le superfici delle carni e delle stoffe si fanno più terse e più lucenti, le chiome, sul capo di Michele, sono inanellate e composte da una mano studiosa d'effetti ornamentali: qualche affinità, sia pure esterna, si nota, anche nella tendenza delle figure al verticalismo, con la maniera dei Campi,

cui paion del tutto estranee la fluidità compositiva e la scioltezza pittorica della pala di Brera. Qui il tessuto delle carni è lombar-

Fig. 488 — Cremona, Museo Civico.
Camillo Boccaccino: *Madonna col Bambino tra i Ss. Michele Arcangelo e Domenico.*
(Fot. Fiorentini).

damente sottile e duttile: striscia la luce sulle palpebre tenui della Vergine e di San Michele, come sollevate da punta di forbice sull'ombra dell'occhio; la tunica di San Domenico, con la

mirabile sobrietà delle pieghe a onde trattenute, par di fine maiolica, di liscio avorio. L'eredità d'elegante artificio lasciata ai manieristi dal Parmigianino s'imprime nella figura agghindata e come sospesa dell'Arcangelo, nel ricamo di pieghe sul petto della Vergine e negli affilati lineamenti del volto; ma la fantasia barocca del Boccaccino trova modo di legare in armonia capricciosa la calligrafica figura del Santo guerriero e la tenda liberamente mossa dietro la Vergine, mentre nel gruppo di Gesù e di San Domenico la passione spirituale s'esprime con accenti profondi. Involontariamente, per trovare un parallelo alla poesia commossa del gruppo boccaccinesco, il pensiero corre ad opere primitive di Lorenzo Lotto, al muto colloquio così diversamente espresso tra Sant'Onofrio e il Bambino Gesù nel quadro Borghese. Si china con pensosa tristezza il fanciullo, come a raccoglier la voce dell'anima che a lui si stringe, e la figura di San Domenico, che s'innalza e piega verso Gesù, si tende in un mistico sospiro, in un'invocazione muta. I gigli, il camice a ondulazioni lente e come impietrite, la colomba nivea sul nero manto, intonano un canto argentino di bianchi, mentre il volto doloroso s'inchina verso il paese oscuro; sospira nell'ombra. L'eleganza frivola di San Michele, l'alterigia della Vergine preziosa, il distacco delle due immagini dalla scena, accentuano l'intima poesia del gruppo.

San Sigismondo di Cremona è il campo d'onore di Camillo Boccaccino, che dal 1535 al 1537, sulle pareti del coro, dipinse la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Adultera davanti a Cristo*; nel catino dell'abside, gli *Evangelisti* e l'*Eterno in gloria*.

Nel grande scenario dell'*Adultera* (fig. 489), egli raggiunge effetti illusionistici di profondità e vibranti effetti cromatici col risalto delle figure sopra un fondo architettonico tutto sottili rapporti tra bianco e bianco. Nella luce che fascia di seta argentina le colonne in primo piano, si rispecchia l'ombra di una testa ricciuta di ragazzo curioso, e l'immancabile motivo manieristico prende da quel contrasto significato, quasi veronesiano, di puro colore. All'architettura snella s'innesta la sinuosa eleganza delle figure sui margini della scena e nel primo piano,

cornice barocca, tutta sviluppi serpentini di linee, al gruppo imponente di Cristo e degli Apostoli, non immemore di com-

Fig. 489 — Cremona, San Sigismondo. Camillo Boccaccino: *L'Adultera.* (Fot. Vietri).

posizioni raffaellesche. Più di ogni altro Cremonese questo bellissimo decoratore comunica alla linea un senso di vitalità ele-

gante e capricciosa. È un impetuoso e un raffinato, e della sua raffinatezza dà prova nella statuina del lunettone, bianca sul bianco della pietra, e così pura di contorni da fondere insieme le eleganze parmigianinesche con quelle del più delicato stile pompeiano. Fioriscon vivaci le tinte delle vesti sul fondo argentino, e fra esse stridono il rosso e l'azzurro del manto di Cristo. Vi è anche qualche accenno a cangiantismi, ad esempio nel manto dell'Adultera, di un ceruleo che arrosa alla luce.

Nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 490), Camillo Boccaccino rivela ben altro spirito da quello dei compagni decoratori di San Sigismondo: il suo segno si parte dal Redentore; oscilla, ondeggia, sfugge: tutta la folla si muove come raggiunta da una forza misteriosa. Cristo appena si piega, ma intorno a lui ogni figura si agita, si curva verso la mummia; e il culmine dell'agitazione è sul davanti, nella donna che apre le braccia avanzando, protendendosi. L'insieme della folla è fantastico, quasi di cartella barocca in duttile scattante lamiera.

L'azzurro domina: le stoffe azzurre gridano nel coro dei colori. La donna che si sbraccia in primo piano ha la veste cilestrina arrosata da luce. Dietro il fondo di roccia s'infoca il cielo.

L'azzurro prevale anche nelle candelabre del coro, ed è come la firma cromatica del Boccaccino. Viene anche a mancare, in esse, il correggismo del Sojaro. Grandi nodi di nastro turchino traversano i fregi con putti, e persino le foglie azzurreggiano. Nelle altre candelabre boccaccinesche, con mazzi di gigli e di anemoni e fasci d'erbe, corron nastri di seta gialloro.

Un trionfale canto d'osanna è l'affresco nel catino dell'abside (fig. 491). Il pittore vi raccoglie elementi correggeschi, ma soprattutto s'ispira all'arte impetuosa del Pordenone, da cui probabilmente gli giunge questa foga, questo fuoco. Si sente però qualcosa di più contenuto, di più solenne, nella sua *idea* compositiva che in quella del Pordenone: meno movimento e più maestà.

Nel primo piano avanzano globi di nuvole bianche, di un bianco fulgente che arrosa appena alla luce e nell ombra azzurreggia. Tra essi scherzano, roteano, nuotano angioletti d'ispira-

zione correggesca. Ma dietro il coro celeste le nubi nere avanzano come tettoia apocalittica; forman cornice orlata d'argento, e

Fig. 490 — Cremona, San Sigismondo.
Camillo Boccaccino: *Resurrezione di Lazzaro.*
(Fot. Vietri).

fan rimbalzare lontano, per effetto della propria oscurità, la luce gialla dell'Empireo, i cui raggi traversan lo spazio. È come una

cupola immensa che si sprofondi, formata dai raggi del sole, dalla ruota dei raggi.

Di Michelangelo, traverso il Pordenone, è qualche ricordo nel grappolo d'angeli attorno l'Eterno lampeggiante, che sale a perpendicolo dal basso come nube staccata dalla cornice greve attorno l'Empireo, e lanciata nello spazio, a sfondare la cupola immensa dei cieli.

In basso, tra i rotuli di nubi soleggiate e la cornice tenebrosa, i gruppi degli Evangelisti appaiono come scogliere in penombra, raggiunte dalla luce su qualche rotulo bianco, su qualche oggetto bianco. Anche il bel verde che a tratti colora le vesti non stacca molto dalle ombre. Ed ecco, dietro i cumuli delle nubi bianche, su dai cumuli rocciosi degli Evangelisti seduti, elevarsi, nella tunica a pieghe elementari, la bianca figura di San Giovanni. Sulla gola arrovesciata, offerta alla luce come in qualche immagine di soffitto veronesiano, squilla il sole; squilla sul rotulo che le mani sollevate offrono a Dio e che traspare nell'ombra.

La fantasia del pittore, qui e nella *Resurrezione di Lazzaro*, tocca il suo vertice. Vi è qualcosa di grande, di ieratico, di veramente biblico, nell'unità della bianca figura, nello slancio raccolto e rigido, nella semplicità del gesto. La luce che batte sulla gola, che trema sul foglio steso, offerto dal Santo alla Divinità, elevato dalla terra su nella cupola d'oro dei cieli, indica il centro spirituale della scena; come una gran vela bianca appare l'ampia figura che arditamente, indietreggiando, s'arcua in senso opposto a quello dell'abside, come bianca antenna che dalla terra oscura s'elevi verso Dio.

L'idea di grandezza vien dall'impeto che si concentra nel gesto delle braccia tese, dall'isolamento della nivea immagine offerente. Non è moto che si disperda, ma che si raccoglie, s'accentra in uno slancio taciturno e ardente. In questo slancio Camillo Boccaccino, che ebbe breve carriera artistica e scarso numero d'opere, diede la misura del suo talento inspirato, del

1573 — Gli fu commessa l'*Assunta* del Duomo di Cremona.

1575 — Morì (ANT. CAMPI; BALD., V, 118; PANNI, 7; VIDONI, 53; SCHWEITZER, 66; ecc.).

1576, 26 marzo — Dall'archivio della fabbriceria si rileva che il giorno sudd. Aurelio (da altri chiamato Uriele), a nome anche di sua madre Ippolita e di Laura, Placida e Francesca, sue sorelle, si presentò ai fabbricieri con Girolamo de Valle, pittore, per la sua parte, e Antonio Campi per l'altra, affinchè fosse giudicato il valore dell'*Assunta*, non finita dal padre. Gli arbitri stabilirono che il valore dell'opera fosse quello di 280 scudi d'oro; che si promise di sborsare il 28 dicembre dello stesso anno (GRASSELLI, 134).

Gervasio Gatti fu nipote e scolaro di Bernardino. Altri suoi scolari furono lo Spranglier (BALD.) e Sofonisba ed Elena Anguissola. [1]

* * *

La più antica opera a noi nota di Bernardino Gatti, detto il Sojaro, il *Cristo risorto* del 1529, dipinto a lato della porta del Duomo di Cremona (fig. 492), è già una prova dell'eclettismo occasionale proprio a questo pittore uscito dalla tradizione correggesca. Anche qui, difatti, dai chiaroscuri del Correggio in

---

[1] Bibliografia su Bernardino Gatti, detto il Sojaro: ANTONIO CAMPI, *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno col suo contato, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa...*, Milano, 1645, pag. 196 s.; ALESSANDRO LAMO, *Discorso intorno alla scoltura, e pittura dove ragiona della vita, ed opere in molti luoghi, ed a diversi principi e personaggi fatte dall'eccellentissimo, e nobile M. Bernardino Campo...*, Cremona. 1774 (1ª ediz. 1584); VASARI, ediz. Sansoni; V, 114; VI, 486, 494; FIL. BALDINUCCI, *Not. de' Prof. del Disegno*, Firenze, V (1769), 116 s.; ANTON MARIA PANNI. *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e dei sobborghi di Cremona*, Cremona, 1762; GIAMBATTISTA ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, I (1774), 139 s.; L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, IV (1809), 95 s., 130 s.; BARTOLOMEO DE SORESINA VIDONI, *La pittura cremonese*, Milano, 1824; GIUSEPPE GRASSELLI, *Abecedario biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*, Milano, 1827; PIETRO MAISEN, *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Milano, 1865; EMIL JACOBSEN, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in *Archivio st. dell'Arte*, 1897, 137; *Esposizione d'arte sacra*, Cremona, maggio 1899; EUGENIO SCHWEITZER, *La scuola pittorica cremonese*, in *L'Arte*, 1900, 62 s.; G. FRIZZONI, *Einige auserwählte Werke der Malerei in Pavia*, in *Zeitschr. f. bild. Kst.*, N. F. XII (1901), 233 s.; Direzione dell'Arte, Nota a Giulio Carotti, *L'Esposizione d'arte sacra a Piacenza*, in *L'Arte*, 1902, 350; A. VENTURI, *Studii sul Correggio*, in *L'Arte*, 1902, 353 s.; V. MATTEUCCI, *Le chiese artistiche del Mantovano*, Mantova, 1902, 237; P. ANDREA CORNA, *Storia ed Arte in S. Maria di Campagna (Piacenza)*, Bergamo, 1908; B. C. K., in *Allgem. Lexikon*, di U. THIEME, 1920.

San Giovanni Evangelista deriva il motivo pittorico della guardia, che pencolando, si stampa in penombra sul marmo lucente di un finto pilastro, e ai modelli correggeschi s'informano il morbido volto del Cristo e quelli effeminati e pastosi delle guardie intorno al sepolcro, mentre l'effetto illusionistico degli scorci di figure in primo piano intona il movimento generale della scena a quello, ben più veemente e drammatico, del *Cristo deposto* del Pordenone, a riscontro. Rimane invero un avvicinamento esterno, per quanto studiato con acume, un'affinità quale può essere tra la composizione di un barocco turbinoso e quella d'un accademico che senta il Correggio come Giulio Romano sentì Raffaello.

Alla *Madonna in gloria* del duomo di Pavia, dipinta il 1531 (fig. 463), fu esempio la pala correggesca di San Sebastiano a Dresda; e il correggismo domina anche nelle attornianti scenette della vita di Maria e di Gesù interrotto tuttavia dall'intervento di altri svariati modelli: Fra' Bartolomeo negli angeli della correggesca *Resurrezione*, un quattrocentista lombardo nella primitiva *Crocifissione*, il Moretto nella *Visitazione*. Anche dal modo d'interpretare il Correggio emerge l'origine lombarda del pittore: basti veder la figura di San Domenico controtagliata sul fondo fumoso, o il calligrafico luminismo dei due angioli portacorona, sottolineati di sotto in su dai riflessi come potrebbe vedersi in un Defendente Ferrari.

A una stampa del Bonasone tratta da una composizione di Giulio Romano s'ispira il Sojaro nel dipingere il *San Giorgio* della Madonna di Campagna a Piacenza (fig. 464), che è tra le sue opere una delle maggiori, piena d'impeto, propria al tempio sonante della foga pordenoniana. Il nuvolone rosato che invade il cielo par sorga dallo slancio del gesto di San Giorgio, e il manto rosa del Santo sembra continui nel fiotto delle nuvole. La città monocroma sotto le torbide luci del cielo è brano finissimo di tradizione pittorica lombarda, e di grande effetto è l'insieme: cavallo, cavaliere, nuvole, sollevano come un vortice sul drago verderosa.

Fig. 492 — Cremona, Duomo. Sojaro: *Resurrezione*.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 493 — Pavia, Duomo.
Sojaro: *Madonna in gloria con Santi e scene della Vita di Maria e di Gesù.*
(Fot. Anderson).

Ma nelle *Istorie di Maria* dipinte a decorazione del tamburo della cupola il pittore neghittoso non si fa scrupolo di rubar motivi e composizioni: dal Pordenone la scena della *Natività*

Fig. [illegible]. — Piacenza, Madonna di Campagna.
Bernardino Gatti, detto il Sojaro: San Giorgio.
(Fot. Milani).

della Vergine, dalla *Notte* del Correggio quella della *Natività di Cristo*, dal Correggio ancora, con varianti sommarie, i gruppi degli Evangelisti entro i pennacchi. In altre composizioni, si sente l'eco dell'arte di Boccaccio Boccaccino, anche nello squadro delle figure.

L'educazione correggesca e la recente collaborazione col maestro friulano si fondono nell'insieme animato e gioioso del grande affresco raffigurante la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (figg. 495-497) nel refettorio del convento di San Pietro al Po. Ma, come sempre nelle sue opere migliori, il Sojaro qui è soprattutto il lombardo che precisa, con gusto quasi fiammingo,

Fig. 495 — Cremona, S. Pietro al Po.
Bernardino Gatti, detto il Sojaro: *Moltiplicazione dei pani e dei pesci.*
(Fot. Alinari).

i tipi dell'uomo in berretto e della donna anziana che addenta il pane, e modella con grazia indolente le forme della donna seduta ai piedi della Vergine, ovunque ripetendo il suo tipo muliebre sorridente, arguto, adorno con semplice grazia, in accordo con la freschezza del colore rosato, chiaro, sfumato alla lombarda. Invece nella pala d'altare in San Sigismondo di Cremona, ove egli torna a valersi degli schemi dell'*Assunta* nel duomo di Parma, è tutto un gran sbracciarsi, un gran gesticolare di figure alla correggesca. *Cristo ascendente* dà pretesto di giochi

acrobatici agli angioletti tra le nuvole e ai due angioli biancovestiti, che il pittore sempre ristampa da tipi bartolomeeschi. Fuor dell'atmosfera del Correggio, che alleggerisce le forme, i

Fig. 496 — Cremona. Chiesa di S. Pietro al Po (Refettorio).
Sojaro: *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare).
(Fot. Fiorentini).

movimenti prendono un che di rigido, di forzato, di automatico: i colori non si fondono: agro il verde, squillante l'azzurro, glaciale il bianco, tutte note separate le une dalle altre. Le candelabre

del Pordenone a Piacenza hanno insegnato al Sojaro la caduta di corazze, di cesti di frutta e di fanciulli, lungo le candelabre, come avviluppati trofei (fig. 498). Nella cupola della Steccata

Fig. 497. — Cremona, Chiesa di S. Pietro al Po (Refettorio). Sojaro: *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare). (Fot. Fiorentini).

di Parma ritorna il plagiario che, senza sapersi liberare del tutto dagli schemi grafici di Lombardia, copia il Correggio del Duomo. Così nel *Presepe* della chiesa di San Pietro al Po, firmato e

Fig. 498 — Cremona, S. Sigismondo. Sojaro: Pilastro della navata centrale.
(Fot. Fiorentini).

datato 1566 (fig. 499), il gruppo di Madonna e bambino è lo stesso della *Notte* del Correggio, privo dell'effetto luministico,

Fig. 499 — Cremona, Chiesa di S. Pietro. Sojaro: *Presepe*.
(Fot. Alinari).

che qui si risolve in sfumata chiarezza di tinte, mentre nei due Santi, e specialmente nel San Pietro, tornano a galleggiare i ricordi antichi di Boccaccio Boccaccino. I due elementi, lom-

bardo e correggesco, si fondono in una composizione chiara, linda, armonica, la cui linea è segnata dall'ombra che dalla tettoia della capanna scende a tagliar di sbieco la colonna. Come

Fig. 500 — Cremona, Duomo. Sojaro: L'*Assunzione*.
(Fot. Fiorentini).

in tutte le opere dove non è trascinato verso effetti caotici di movimento, il Sojaro si presenta nelle sue doti di buon maestro lombardo, non ricco di fantasia, calmo e preciso modellatore,

che affina d'ombre il volto della vecchia adorante, alla maniera lombardesca, e incide come entro lignea scorza i lineamenti ritrattistici del divoto. La paziente grafia dei ricami nel piviale di San Pietro, l'illuminazione particolareggiata dei fili di paglia nel giaciglio di Gesù, il placido lume che stacca le immagini del primo piano dall'ombra del secondo, dimostrano le profonde radici lombarde dell'imitatore del Correggio. È questa, forse, l'ultima opera notevole del maestro che nel 1573, dipingendo la grande pala dell'*Assunta* nel Duomo (fig. 500), ci presenta indurite, cartacee, irreconoscibili, le figure di stampo correggesco; e, lanciati a giochi funambolici i grandi angioli che dan la scalata alle nuvole, chiude la Madonna tra siepi di cherubi come tra filze di mele rosate. Fuor del mondo correggesco, vive ormai interamente il plagiario del Correggio e del Pordenone, tra il grido dei falsi colori e la secchezza delle forme indurite dall'ombra. [1]

[1] Catalogo delle opere

Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara: *La Vergine e il Bambino, S. Giuseppe e S. Giovanni.*

Casalmaggiore (Cremona), S. Francesco: *Annunciazione.*

Chiaravalle (Milano), Chiesa, Altar maggiore: *Crocefissione.*

Cortemaggiore (Piacenza), Chiesa dei Minori osservanti: Affreschi di una cappella.

— — — *Deposizione nel sepolcro.*

Cremona, Cattedrale, Altar maggiore: *Assunta.*

— — *Resurrezione di Gesù* (1529).

— S. Pietro: *Presepe, con S. Pietro che presenta a Gesù l'abate [illegible]* costruttore della chiesa. Firm. e dat. 1566.

— — Già refettorio di S. Pietro: *Moltiplicazione dei pani*, 1552.

— S. Sigismondo: *Ascensione di Gesù* (volta) *e fregio di putti.*

— — *Annunciazione.*

Firenze, Uffizi: *Autoritratto.*

Milano, Museo Poldi Pezzoli: *Presepe.*

Napoli, Museo Nazionale, Magazzini n. 84153: *Calvario.*

Parma, Duomo, Navata maggiore: Affreschi con *Scene della vita di Gesù*, fatti insieme con Lattanzio Gambara (1568-1572).

— — *Crocifisso tra S. Agata e S. Bernardo* (quadro d'altare).

— S. Maria Maddalena: *Deposizione.*

— Steccata: Compimento della decorazione eseguita dall'Anselmi. Inoltre, l'*Assunta* della cupola, gli *Apostoli* e i *fatti biblici* del tamburo, e un fregio di *putti*. Dal 1560 fin dopo il 1566.

Pavia, Duomo: *La Vergine col B. tra le nubi*; in basso *S. Domenico* e *S. Alessandro*. Intorno alla Vergine 14 quadretti con i *Misteri del Rosario*, 1531.

Piacenza: *Resurrezione* (affresco).

— S. Maria di Campagna: otto affreschi nel tamburo della cupola raffiguranti *Storie di Maria* e un quadro di *S. Giorgio in lotta con il drago*. Gli affreschi sono firm. e dat., 1543.

Torino, Pinacoteca, n. 176: *Adorazione dei Pastori.*

Viadana, S. Maria del Castello: *S. Agnese.*

Vienna, Gall. Liechtenstein, n. 871: *Paese con fontana nel mezzo e varie scenette.*

Vigevano, Duomo: *Gesù, Maria e S. Giovanni Battista.*

1608 — Dipinse il *Martirio di S. Agata* per la chiesa cremonese dedicata a questa Santa.

1608 — Nei libri dell'ex-chiesa parrocchiale di S. Maria a Betlemme, Gervasio Gatti appare come abitante della casa detta del « Zermignaso ». Gervasio si dice d'anni 51 (ma cfr. con la data di nascita) e marito di Perpetua de Raspis (GRASSELLI, 132).

1609 — Dipinse un'*Annunciazione* per la chiesa di S. Giorgio a Cremona (PANNI, 115).

1616 — Dipinse un quadro con la *Madonna a cui S. Domenico bacia la mano, e il Bambino che scherza con S. Caterina* (quadro firmato e datato: ZAIST, I, 245), per l'oratorio di S. Domenico a S. Secondo presso Parma.

1619 — Passò a seconde nozze con Paola Pedrini. Egli aveva 70 anni e lei 50 (GRASSELLI, 132).

1620 — Dipinse un quadro per la chiesa ora distrutta di S. Maria a Betlemme di Cremona. Rappresentava *Gesù Cristo nell'atto di scagliare saette e la Vergine, S. Giovanni Battista e S. Francesco in atto di placarlo* (PANNI, 41; ZAIST, I, 246).

1631 — Fece un *Crocefisso* per l'oratorio del Crocefisso di Cremona.

1631 — Si crede che morisse. Era l'anno dopo la terribile peste che spopolò la Lombardia. Fu deposto nella chiesa, ora distrutta, di S. Maria a Betlemme di Cremona (GRASSELLI, 135). Il sepolcro era stato preparato dal pittore per sè e per i suoi, e v'era scritto: 1618 sepulcrum D. Gervasii De Gattis dicti Sojari, et ejus haered. (ZAIST, I, 246 s.).

Aveva avuto un figlio, chiamato pure Gervasio, che sposò una certa Virginia (GRASSELLI, 132 s.).[1]

---

[1] Bibliografia su Gervasio Gatti: ANTONIO CAMPI, *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno col suo contato, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa...*, Milano, 1645, p. 197; FIL. BALDINUCCI, *Not. de' Prof. del Disegno*, Firenze, V (1769), 118, s.; ANTON MARIA PANNI, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e dei sobborghi di Cremona*, Cremona, 1762; GIAMBATTISTA ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, I, (1774), 242, s.; L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, IV (1809), 132, s.; GIUSEPPE GRASSELLI, *Abecedario biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*, Milano, 1827; GUALANDI, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura...*, II (1845), 25, s.; PIETRO MAISEN, *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Milano, 1865; Esposizione d'arte sacra, Cremona, maggio, 1899 (*Catalogo*); EUGENIO SCHWEITZER, *La scuola pittorica cremonese*, in *L'Arte*, 1900, 66; Articolo in *Allgem. Lexikon...*, di U. THIEME, 1920.

* * *

Alle forme di Bernardino Gatti rimane fedele Gervasio nella pala della Visitazione, firmata e datata 1585 nel Duomo di Cremona (fig. 501). Il pittore mira a un effetto grandioso, anche valendosi della voluminosa architettura. Alle figure dà proporzioni imponenti, e tuttavia lascia scorgere nello schema geometrico di esse, e specialmente nell'asciutto San Giuseppe, e nei panni sottili e lucidi, con pieghe falcate e prismatiche, l'eredità costante di Boccaccio Boccaccino. Le due giovani, che ripetono tra le colonne l'immancabile motivo manieristico dello spettatore curioso, ritraggono il tipo di Giulio Romano, ma levigato, senz'ombre, plasmato in rosea porcellana. Una vecchia, tra le due giovani addossate alle colonne, fissa lo spettatore, ed è spunto veristico spietato e materiale, di schietto stampo cremonese. Ma nel resto della pala d'altare il pittore non si stanca di lustrar con la pomice marmi e figure, di lavorare a render tutto pulito e terso, i panni e le carni, il pavimento translucido. L'effetto di colore è fiacco e monotono: verso il primo piano l'intonazione grigiastra del fondo si schiara e leggermente s'arrossa.

Nel *Martirio di Santa Cecilia* (fig. 502), sopra un altare della chiesa di San Pietro al Po, con la firma e la data del 1601, Gervasio Gatti appare mutato, lontano dalla maniera di Bernardino. Sembra abbia volto lo sguardo alle opere di Paolo Veronese e pretenda renderne l'effetto scenografico con le case, la loggia, l'obelisco, la folla ammassata intorno alla Martire, l'angiolo ricciuto in alto che porge la corona, e tradurre la festa cromatica in un rozzo risalto luministico tra ombre di carbone e chiarori di porcellane translucide. La testa dell'angiolo, ricavata alla maniera veronesiana, si stacca per un alone fosforico dalla nuvolaglia cupa; sprazzi di riflessi metallici corron sulle pieghe dei drappi, e tra le ali tenebrose è una fuga di luce. L'imitazione veronesiana appare evidente anche nel bianco cavallo di legno e nella figura china di giovane dietro la Santa, sfiorata da un bar-

lume sulla fronte convessa. Ma par che il pittore interpreti il brillante mondo di Paolo con un involontario linguaggio burlesco: ecco un'aquila stizzosa ai piedi della statua di Giove, un

Fig. 501 — Cremona, Duomo. Gervasio Gatti: la *Visitazione*. (Fot. Fiorentini).

soldataccio nano sul margine a sinistra, tre teste di donna affacciate a tre finestre successive del palazzo come agli sportelli di una scatola automatica. Il pittore, che s'era tanto affaticato a

Simili caratteri si riflettono, meno brutali, nel *Martirio di Santa Lucia* (fig. 503) dipinto per la stessa chiesa, ove è qualche notevole spunto realistico, ad esempio quello del contadino ombrato dal cappelluccio di paglia e del par di bovi teso nello sforzo di trascinare la Santa.

Con questi due quadri, Gervasio Gatti giunge all'estremo opposto della maniera seguita nella *Visitazione* del Duomo: sprezzante di regolarità meccaniche, fra ruvidezze e goffaggini, nel mondo dello sgangherato e del brutto, trova la varietà, il movimento, un grossolano effetto teatrale. Divenuto rozzo, perde la sua inerzia: si fa largo a gomitate, chiassoso e stridulo.

I contrasti fra le ombre pesanti e le luci violente, che appaiono nel *Martirio di S. Cecilia*, trovano ragione nello studio di lume artificiale, su cui s'imposta la *Natività* della chiesa di San Sigismondo (fig. 504). Dal focolare luminoso del giaciglio di Gesù un chiarore incandescente sale ad accendere di sotto in su il roseo volto della Madonna; e si riflette sulle figure circostanti, traendo barbagli d'argento dalla veste di un pastore e dal mantello di un grosso cane che campeggia in primo piano. Dietro, nell'ombra, si elevano le muraglie rosseggianti della capanna; in alto, sulle nubi viola, s'annida un gruppo simmetrico d'angioletti cantori. Lo spunto è dato, come già al plagiario Bernardino Gatti per il tamburo della cupola di Santa Maria di Campagna a Piacenza, dalla *Notte* del Correggio; ma le forme nulla hanno di correggesco nella loro pesantezza, che aumenta in alto, dov'è il gruppo degli angeli. Come nei quadri del duomo, le figure, aspre di tipo, tranne la Vergine in atteggiamento soave, sembran grossamente ricavate dal legno, e han volti di maschera, crudi, angolosi. La tendenza realistica, che di quando in quando si desta fra gli artificiosi manierismi della pittura cremonese, si riflette nel brano più notevole della *Natività* di Gervasio Gatti: la testa, parlante, della piccola portatrice d'uva, fissata da un riverbero intenso di luce. [1]

---

[1] Purtroppo questo particolare non è compreso nella parte della *Natività* qui riprodotta.

Nella Fuga, sulla parete di fronte a quella della Natività non mancano reminiscenze del Parmigianino in qualche nota di colore acidulo e nel tipo ridente di alcuni angioli, e il motivo

Fig. [illegible] — Cremona, San Sigismondo.
Bernardino Gatti: Dettaglio del Presepio.
Fot. Fiorentini.

dei putti che rovesciano rami di palma vien dal Correggio; ma il gruppo dell'angiolo ricciuto che attinge acqua dalla fonte e del suo compagno abbracciato al fusto di un grande albero, l'uno

GIULIO CAMPI.

— Se ne ignora la precisa data di nascita, che sembra debba porsi entro i primi anni del '500. Il VASARI ricorda che venne iniziato all'arte dal padre Galeazzo, e che poi seguitò la maniera del Sojaro, e studiò alcune tele dipinte per arazzi da Cecchin Salviati, e mandate a Pier Luigi Farnese in Piacenza.

1525 — Data di un affresco in San Giovanni Nuovo di Cremona, rappresentante la *Vergine con il Bambino e i Ss. Rocco e Sebastiano* (SACCHI).

1527 — Data dell'affresco nel coro di Sant'Abbondio di Cremona, con la *Vergine, il Bambino e i Ss. Nazaro e Celso*, firmato « Julius Campus f. 1527 ».

1530 — Data degli affreschi in Santa Maria delle Grazie a Soncino (SACCHI).

1530 — Data della pala della galleria di Brera, con la *Vergine in gloria, Santa Caterina, San Francesco, e l'offerente Stampa Soncino*. Proviene dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie a Soncino.

1535 — Data del ritratto del padre, nella Galleria degli Uffizi.

1536 — Data dell'affresco con la *Vergine che allatta il Bambino*, in Sant'Agata di Cremona.

1537 — Data degli affreschi con le *Storie di Sant'Agata* in Santa Agata di Cremona.

1540 — Data della pala d'altare in San Sigismondo di Cremona, rappresentante la *Vergine con il Bambino, i Santi Sigismondo e Daria che presentano il duca Francesco Sforza, e i Santi Girolamo e Grisanto che presentano Bianca Maria Visconti*. Firmata « Julii Campi opus 1540 ».

1547 — Affreschi nella chiesa di Santa Margherita di Cremona.

1665 — Data di una *Crocifissione* in Santa Maria della Passione a Milano, firmata « Julii Campi cremonensis 1665 » (SACCHI).

1566 — Data di un *San Michele* nella cattedrale di Cremona.

1567 — Data delle tele con il *Trionfo di Mardocheo*, già adoperate come copertura dell'organo, nella cattedrale di Cremona.

1568 — Data delle *Storie del Battista* (*la Nascita, la Predicazione nel deserto, il Battesimo, il Convito di Erode*), nella cappella della Madonna del Popolo nella cattedrale di Cremona.

1570 — Data di un *San Sigismondo*, nella Galleria dell'Arcivescovado a Milano (SACCHI).

1572 — Muore in Cremona Giulio Campi, e vien sepolto solennemente in San Nazario. [1]

* * *

Nella prima opera datata, la pala d'altare della chiesa di Sant'Abbondio a Cremona, raffigurante la *Madonna in trono fra i Santi Nazario e Celso* (fig. 505), il Romanino è maestro a

---

[1] Bibliografia su Giulio Campi: VASARI, Ediz. Sansoni, VI, 495, s.; ANTONIO CAMPI, *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno...*, Milano, 1645. (La prima edizione fu fatta a Cremona nel 1585); F. BALDINUCCI, *Notizie...*, Firenze, V (1769), 119, s.; GIULIO ANTONIO AVEROLDO, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia, 1700, 177; ANTON MARIA PANNI, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e dei sobborghi di Cremona*, Cremona, 1762; GIAMBATTISTA ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, Cremona, 1774; LANZI, *Storia pitt.*, Bassano, IV (1809), 133, s.; LUIGI CORSI, *Dettaglio delle chiese di Cremona*. Cremona, 1819; Conte BARTOLOMEO DE SORESINA VIDONI, *La pittura cremonese*, Milano, 1824; PAOLO BROGNOLI, *Nuova Guida per la citta di Brescia*, Brescia, 1826, 60; GIUSEPPE GRASSELLI, *Abecedario biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*, Milano, 1827; PIETRO MAISEN, *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Milano, 1865.; GUSTAVO FRIZZONI, *La pinacoteca Martinengo in Brescia*, in *Arch. storico dell'Arte*. II (1889), 32; C., *Un ritratto e un disegno di G. C. nel Museo del Louvre*, *Ibi*, II (1889), 267; COSTANZA JOCELYN FFOULKES, *L'esposizione dell'arte veneta a Londra*, *Ibi*. anno I, serie II (1895), 256; EMIL JACOBSEN, *Jahrb. d. Kgl. preuss. Ksts.*, XVII (1896), 37, s.; GIOVANNI MORELLI, *Della pitt. ital. Le Gall. Borghese e Doria Pamfili in Roma*, Milano, 1897 (1ª ediz. ital.); ANACLETO GUADAGNINI, *R. Pinacoteca di Bologna*, in *Catalogo*, 1890, 111; Esposizione d'arte sacra, Cremona, maggio, 1899, in *Catalogo*, 39, s.; CARLO LOESER, *I quadri italiani della Gall. di Stoccarda*, in *L'Arte*, 1899, 172, s.; EUGENIO SCHWEITZER, *La scuola pittorica cremonese* (ricordo dell'esposizione d'arte sacra in Cremona, *Ibi*, 1900, 60, s.; COSTANZA JOCELYN FFOULKES, *Asta Christee*, *Ibi*, 1905, 212; EUCLIDE MILANO, *Una tela di G. C. da Cremona nella Cattedrale d'Alba*, in *Arte e Storia*, 1906, 17, s.; MARY LOGAN BERENSON, *Dipinti italiani in Cleveland*, in *Rass. d'arte*. 1907, 5; P. ANDREA CORNA, *Storia ed arte in S. Maria di Campagna*, Bergamo, 1908; FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, 1908, 200, s.; B. BERENSON, *North Ital. Painters of the Renaissance*, 1910, 185, s.; ID., Articolo in THIEME, *Allgem. Lexikon*, 1911; S. A. CROWE e G. B. CAVALCASELLE, *A history of Painting in Italy*, VI (1914), London, Murray, 198; C. GAMBA, *Bollettino d'Arte*, 1924-25, IV, 193, s.; ROBERTO LONGHI, *Precisazioni nelle Gallerie italiane*. I. *Galleria Borghese*. Roma, 1928, p. 189.

Giulio Campi. La Vergine appare in alto, sopra un trono elevato da due gradi adorni di girali fogliacei e d'un bassorilievo con figure di combattenti sbalzati da riflessi metallici; un'orlatura d'oro rifulge sul drappo che ricade dall'alto. L'appassionato languore del Romanino non è nella Vergine grave emaciata, con occhi cerchiati di tristezza dall'ombra, e il putto ha qualcosa, nei lineamenti, di tormentato, di ferreo. Par di scorgere nel piccolo Gesù una traccia dei tipi lombardi del Butinone, come nella Vergine il grave Foppa sembra intervenga, con le sue ombre, a trattenere i romanineschi languori.

Dallo sfondo di stoffa oscura che copre lo schienale del trono, il gruppo di Madonna e Bambino stacca in un lume caldo, e fili di luce, alla maniera lombarda, disegnano la grafia delle pieghe nella veste rossa della Vergine. Le due figure di Santi hanno invece per sfondo il cielo di un azzurro fosforico, che s'accende nei cumuli di nuvole e si schiara verso l'orizzonte. Da quel fondo abbagliato staccano con metallici clangori i due Santi con i volti percossi da ombre, le armature corrusche, il lampo d'oro dei broccati. L'effetto luministico è intenso, squillante, crudo; lascia scorgere nel seguace del maestro bresciano la tenace educazione lombarda, anche per il modo grafico di render l'effetto di luce, ad esempio sulle pieghe taglienti dei polsi di trina. Il Santo barbato a sinistra, in posa statuaria, con veste nera, manto verde, calze rosse, ha la forza e la solennità di un ritratto del Moretto; l'altro, più giovane, con la mano sul petto, ha qualcosa dello spirito romantico giorgionesco, certo traverso il Romanino. Ma entrambi si distinguono per il modellato energico e crudo dei volti e le mani lignee con dita sottili, piatte, duramente articolate. Dalla pala del Correggio a Dresda è tratto, con fantasia romaninesca, il bellissimo capriccio dei puttini che giocano con le armi dei Santi e portano, nell'ambiente grave e silenzioso, uno spunto di movimento barocco. Come i rilievi del trono, i corpi dei due bimbi, specialmente di quello in primo piano, sembran fusi in metallo incandescente.

L'effetto generale di colore è forte, ma sobrio: i verdi, i rossi, i turchini, s'accordano in una tonalità cupa e calda, con forti riflessi metallici.

Fig. 505 — Cremona, S. Abbondio.
Giulio Campi: *Madonna col Bambino tra i Ss. Nazaro e Celso.*
(Fot. Fiorentini).

La durezza di contorni che si nota in questa bella pittura riappare in due opere inferiori, certo anch'esse primitive, e cioè in un *Ritratto muliebre* della Collezione Fassati a Milano (fig. 506)

e in un altro apparso a Londra, nell'Esposizione d'Arte veneta del 1895. [1]

Il primo di essi è una prova dell'importanza che l'impressione dell'arte pordenoniana ha avuto nell'educazione del Campi: da essa deriva lo spessore brillante degli sbuffi fra le maniche trinciate e soprattutto l'ostentata ampiezza e massività di volume. Il Romanino è presente soltanto nell'occhio di cielo con bianche nuvole.

La donna, dietro un parapetto, si volge di tre quarti verso lo spettatore; tiene con la destra una pianticella di gelsomini e poggia la sinistra sopra un ciuffo degli stessi fiori. Mazzi di gelsomini ornano la testa, di modulo palmesco.

Il segno è duro, pesante, faticoso; le mani han lo spessore proprio a quelle di altri ritratti di Giulio. Al volto della donna, con occhi bistrati, apatico, corrispondon le mani grosse, inerti, i fiori materialmente stampati, senza impronta di vita. L'arte veneziana del Palma e del Pordenone si presenta qui come dissanguata.

Simile è il modo di stampar foglie e fiori e la durezza lignea della forma, nel secondo ritratto. La frontalità della posa aumenta, anzi, l'impronta di rigidezza, e s'accorda con l'espressione del volto, chiusa e dura, dovuta certo alla difficoltà, alla fatica del segno.

Nonostante l'effetto pittorico di un berrettone alla Bartolommeo Veneto e delle ciocche di un cagnolino inumidite di luce, quest'opera rivela anche più chiaramente dell'altra l'origine lombarda del pittore, nell'assoluto schematismo della composizione, tutta in superficie e condotta da guide verticali, nel fondo a zone come nella forma lignea, intera.

Un terzo ritratto di Giulio Campi, affine a questi due ormai noti, è quello di *Dama* in veste trinciata, collana di perle al collo, fibula-cammeo nelle treccie a diadema, che nella Galleria del conte Lanckoronski a Vienna porta il nome di Antonio Badile.

---

[1] v. Costanza Jocelyn Ffoulkes, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1895.

Vi si scorge un maestro lombardo che ha guardato al Pordenone; e si riconosce nei bianchi delle trinciature il tocco come sgualcito di Giulio; nelle carni, la chiarità uniforme e un po' scialba

Fig. 506 — Milano, Collezione Fassati.
Giulio Campi: *Ritratto muliebre.*
(Fot. Dubray, per cortesia della Sig.na Dott. Amelia Perotti).

del ritratto Fassati, e nel modellato la primitiva lignea durezza di contorni.

Anche nel *Ritratto di gentiluomo in veste di pellegrino* (figura 507), a Brera, Giulio Campi s'attiene a modelli veneti, qui di scuola tizianesca, ma illumina di un tocco minuto, e come incerto, le cordonature della veste, gli orli della conchiglia e dello

scapolare, le trine dello scollo e della manica. È un'opera fine, timida, un po' scialba, come in generale questi ritratti primitivi di Giulio Campi, e bene rende il temperamento quieto e malinconico del personaggio ritratto.

Derivazione veneta, come questi ritratti, ai quali è molto superiore, è la *Giuditta* entro ottagono, della raccolta Crespi Morbio, di essi più tarda, e attribuita al Palma Vecchio, a Sebastiano del Piombo e al Catena. È una composizione di rara armonia, che il pittore ha studiata da modelli veneti, non senza, notò il Gamba [1], qualche influsso di ritmi raffaelleschi, ad esempio nella linea del collo e della spalla. La grandiosità scultoria della testa di Oloferne, l'ampiezza delle spalle e il volume sferico del busto, rivelano un maestro che ha vedute le opere del Pordenone, senza essere un costruttore sicuro. Anche le marezzature di luce sulla manica, piuttosto d'importazione bresciana che veneta, la piega legnosa del corsetto, la qualità metallica del manto e dell'orlo delle maniche come ageminato, le mani con dita rigide e nocche a spigolo tagliente, inducono a confermare il nome dell'eclettico cremonese alla bella immagine, che ha anche, di Giulio, la serietà di sguardo, i lineamenti marcati d'ombre, l'illividito colore.

Più svolta appare l'arte del Campi nel *Ritratto di liutista* della Galleria degli Uffizi a Firenze (fig. 508), in cui l'elemento bresciano sembra fondersi con l'impressione del Correggio. Dal berretto, girato sulla fronte con romaninesco capriccio, cala l'ombra sull'occhio destro; i lineamenti si sono ammorbiditi, e le argentee scintille dei lini allo scollo paion spruzzate dal brillante pennello di Antonio Allegri. La gravità delle figure di Giulio Campi è nel volto abbacinato di luce tra ombre intensissime.

Tre anni dopo la pala di Sant'Abbondio, il pittore eseguiva, per la chiesa di S. Maria delle Grazie a Soncino, il quadro, ora a Brera, raffigurante i *Santi Caterina e Francesco che presentano alla Vergine e al piccolo Gesù un offerente di casa Stampa* (fig. 509).

---

[1] V. in *Dedalo*, 1923-24, pag. 535, *La raccolta Crespi Morbio*.

l'allungamento parmigianinesco, è memore della Madonna di Foligno, come il giallo alone della Vergine e la cerchia d'angioletti, tra cui si scorgono teste paffutelle di stampo romaninesco. E se il rosso aurato delle maniche dell'impettita Santa Caterina

Fig. [illegible] — Firenze. Galleria degli Uffizi.
Giulio Campi: *Ritratto*.
(Fot. Brogi).

volge alle note cromatiche predilette dal Dosso e il taglio della figura è certo ispirato dal Parmigianino, la testa della Santa fa pensare a un r[illegible]seggiante Innocenzo da Imola. Il persistere della tradizione lombarda nell'eclettico manierismo cremonese, che ricorda il Romanino per la grossa figura del committente, si nota

soprattutto nell'immagine di San Francesco, ammaccata d'ombre, e nella minuta grafia luministica che segna a rabeschi le pieghe della veste di Santa Caterina. Come nel quadro di Sant'Abbondio, le figure staccano cupe e corrusche dal fondo incandescente di cielo.

Gli stessi caratteri si rivedono nell'altra pala di Brera, certo contemporanea, raffigurante il *Bambino adorato dalla Vergine, dai Santi Giuseppe, Francesco e Paolo, e dal committente* che questo ultimo presenta (fig. 510). Il pittore eclettico ha sforbiciato da qualche pala del Romanino il gruppo ghiribizzoso degli angioletti tra nuvole; per la Madonna s'ispira a Raffaello; lavora alla fiamminga le erbe del primo piano; e torna al Romanino per la brunastra figura incandescente del divoto, che richiama al vivo il modellato di uno dei Santi nella pala di Sant'Abbondio. Il paesaggio, avvolto da caligine che gli dà leggerezza ariosa, s'avviva di macchiette incandescenti e di schegge di roccia come lingue fiammee. Il pittore cerca effetti coloristici varii. Sotto la pelliccia e l'acqueo velo, che forman giaciglio al putto, è un cuscino di rosso velluto; il drappo bianco della Vergine è sparso di righe a ricami aurei con savoldiana minuzia; il manto verde di San Paolo è similmente marezzato da lumi d'oro. Come sempre in queste opere giovanili, le figure di primo piano balzan corrusche dal fondo, ma San Francesco, più lontano, s'immerge nel velo atmosferico che avvolge il paese, accentuando lo stacco luministico del crocefisso fiammeggiante nell'ombra. E qui di nuovo la tradizione lombarda afferma il suo dominio sul pittore.

La data del 1535, anno precedente la morte di Galeazzo Campi, corrisponde ai caratteri del suo ritratto agli Uffizi, eseguito dal figlio (fig. 511). Vi si ritrova, nei drappeggi, l'ampiezza e la fluidità di quelli che avvolgono le figure della pala di Brera con l'*Adorazione del Bambino*, e a un tempo una qualità pittorica superiore, che vien dalle luci flebili, filtrate traverso le penombre di un'atmosfera leonardesca. Il ritratto, con le grossolane mani dei Campi, è senza dubbio l'opera maggiore di Giulio. La forma compatta dei Santi di Brera s'attenua, si vela; i turgidi partiti

di pieghe s'acquietano; il colore, là vivido, squillante, si smorza, vinto dall'ombra. E il silenzio, con l'ombra, avvolge l'immagine, sogguardante con fioco sorriso di sotto l'ala di un cappello a falde irregolari, come i lineamenti del volto appassito; anche le

Fig. 511 — Firenze, R. Galleria degli Uffizi.
Giulio Campi: *Ritratto di suo padre Galeazzo.*
(Fot. Fototeca Italiana).

grandi maniche, con gli archi lenti delle pieghe, ricadono stanche, appassite.

Sagace è il volto nell'ombra che intorno si schiara; e l'amore filiale vi ha infuso una vita profonda e misteriosa che manca a tutti gli altri ritratti del Campi. Appena qualche tocco d'argento

sulle trine dei polsi e dello scollo avviva la gamma del colore, in questo quadro ove, inspirandosi all'arte leonardesca, Giulio Campi inconsciamente raggiunge l'impressionismo pittorico del Seicento, e quasi prelude a effetti rembrandtiani.

Il ritratto di Giulio che più si avvicini a questo del padre,

Fig. 512 — Milano, Casa Radlinski.
Giulio Campi: *Ritratto di Bartolomeo Arese.*
(Per cortesia della Dott. Aurelia Perotti).

pur non uguagliandolo in valore, è l'effigie di *Bartolommeo Arese* in Casa Radlinski a Milano (fig. 512), modellata con larghezza da un chiaroscuro intenso e crudo, che segna gli accenti plastici con vigore precaravaggesco. Anche l'espressione trae violenza caricaturale da quegli sbattimenti di luce nell'ombra: è un'espressione cupa, di diffidenza e d'affanno, quasi di vita nevrotica.

Più antica, per l'impronta veneta del colore, si dimostra un'opera notevolissima di Giulio Campi, il *Ritratto di vecchio gentiluomo* in Casa Gaslini (fig. 513). Sopra un fondo drappeggiato di velluto, torreggia in una poltrona il vegliardo ferreo, inflessibile, non tocco dal tempo nella fibra gagliarda: in una mano tiene una

Fig. 513 — Milano, Casa Gaslini.
Giulio Campi: *Ritratto di vecchio gentiluomo.*
(Fot. Zani, per cortesia della Dott. Aurelia Perotti).

lettera, nell'altra un fazzoletto, brano pittorico notevole per la sensualistica corposità del bianco impastato di luce. L'alta persona, con qualche sbavatura d'argento sugli orli in pelliccia della zimarra di velluto, si spiana nell'ombra, lasciando emergere, con potenza di sintesi luministica mai altrove raggiunta dal Campi, la testa severa. E sembra prodigio il coincider spontaneo della

visione fissata sinteticamente dalla luce con le dettagliate finezze della barba e dei capelli di bianca seta lieve, in questo ritratto d'uomo autoritario e rigido, dove il mediocrissimo Campi della

Fig. 514 — Cremona, Sant' Agata.
Giulio Campi: *Martirio della Santa.*
(Fot. Alovisi, per cortesia della Dott. A. Peretti).

gentildonna di Casa Fassati s'incammina con passo deciso verso gli orizzonti del Caravaggio e di Velazquez giovane.

L'opera ove più largamente si spiega la dipendenza di Giulio

Campi dal Romanino è forse la decorazione a fresco sulle pareti del coro della chiesa di Sant'Agata, ove scompaion le superfici corrusche e translucide, proprie ai quadri del Cremonese. Quattro grandi affreschi adornano le pareti, relativi alla vita e al martirio della Santa, e in essi son continui richiami all'arte del maestro bresciano: basti vedere in un episodio del *Martirio* (fi-

Fig. 515 — Cremona, Sant'Agata.
Giulio Campi: Altra scena del *Martirio di Sant'Agata.*
(Fot. Alovisi, per cortesia della Dott. A. Perotti).

gura 514) il gruppo pittoresco che circonda il giudice in turbante bianco argento, con un tocco di luce sul volto plasmato nell'ombra rubea del Romanino, e, in altro episodio (fig. 515), la figura del manigoldo col viso argentato di sotto in su dalla luce e il gruppo di spettatori sopra il balcone. Nei *Funebri* (figura 516), che traggono imponenza dall'architettura ampia e slanciata del tempio e dalle salde moli dei chierici in cotte bian-

che, anch'essi come scolpiti nella pietra, l'angelo in veste gialloro, che sorregge la lastra del sepolcro piegandosi in carezzevole arco, è una ispirata e morbida figura d'impronta romaninesca. Belle luci d'argento traversano tutte le scene, guaste talora da qualche goffa e caricata figura; e le candelabre a *grisaille*, che separano le quattro *istorie*, distruggono, approssi-

Fig. 516 — Cremona, Sant'Agata. Giulio Campi: *Funerali della Santa.* (Fot. Alovisi, per cortesia della Dott. A. Perotti).

mandosi alla tonalità grigio argento di queste, l'effetto di profondità delle composizioni, che appaiono come vaste superfici rabescate.

Nel 1540, quattro anni dopo le pitture di Sant'Agata, Giulio Campi firmava la pala d'altare della chiesa di San Sigismondo a Cremona (fig. 517), ove nei putti della Gloria e nella Santa Martire a sinistra è una prima chiara manifestazione dell'influenza di Giulio Romano sul pittore. La Vergine, seduta sopra uno sgabello di nuvole, richiama, appena attenuata, l'imperiosa

rigidezza di Santa Caterina nella pala già in S. Maria delle Grazie a Soncino, ora a Brera; ma le ombre che precisano i lineamenti vengon da Giulio Romano, come il tipo del putto, che ha perduta la rotondità romaninesca per slanciarsi alla maniera del Parmigianino, divincolandosi in una mossa spezzata e repentina. Più che nei quadri precedenti, il pittore cerca effetti di moto mediante i putti che a stormi sorreggono dal basso le nuvole del seggio di Maria, le piccole luci che spifferano tra le volute oscure delle nuvole, la sciarpa della Vergine ritorta a conchiglia, la folla degli angioletti, che intreccian ghirlande attorno alla Madonna in gloria.

Alla bella fusione d'effetti della parte superiore non risponde la metà inferiore del quadro, guasta dall'intervento delle figure quattrocentistiche di Francesco e di Bianca Maria Sforza, in contrasto stridente con la goffa posa dinoccolata di San Crisanto e con quella correggescamente tortile di San Girolamo, che indica alla duchessa la celeste apparizione. Isolata da tutte queste figure rimane la statuina di Sant'Ilaria, di stampo raffaellesco alla Giulio Romano.

Anche nella decorazione pittorica della volta di Santa Margherita a Cremona (fig. 518) si ritrovano tipi e classici panneggiamenti alla Giulio, ma dalle opere del Parmigianino deriva la grafia lambiccata delle pieghe, lo studio di mobili rabeschi lineari. Nel pittore lombardo l'eleganza stilistica del Mazzola si perde: l'effetto divien tutto superficiale e minuzioso nelle stoffe a riccioli e svolazzi, nel ritmo saltellante e talora quasi bacchico, cui non è forse estraneo l'esempio del Pordenone.

La più notevole fra le storie di Cristo dipinte nella chiesa di Santa Margherita è la *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 519) entro una cappella adorna di musaici alla veneta e del lampadario che già Boccaccio Boccaccino pose a segnar il filo a piombo della composizione nel bel quadro Boncompagni dell'*Annunciata*. Par tornino a galla i ricordi del vecchio maestro cremonese anche nella figura di San Giuseppe tutta inscritta entro il rettangolo, mentre gli esempi di Giulio Romano e di Francesco Mazzola si

Fig. 517 — Cremona, San Sigismondo.
Giulio Campi: *La Vergine in gloria adorata da Santi.*
(Fot. Fiorentini).

fondono nella elegante statuina di donna veduta pel dorso in primo piano.

Riprende vita l'influsso ormai decrescente del Romanino nella morbida biondezza della figura di Maria e nella pallottola del nudo puttino, ma accanto sembra un profeta del Pordenone il vecchio sacerdote con la gonfia barba e il movimento ritorto.

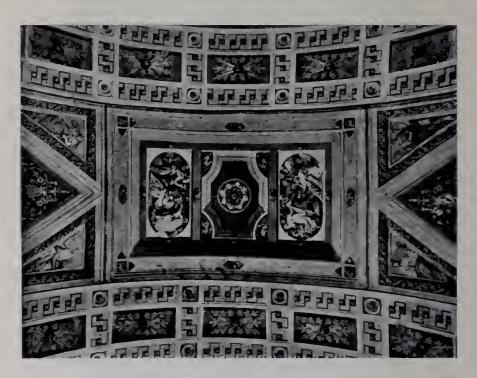



Fig. 518 — Cremona, Santa Margherita. Giulio Campi: Decorazione della Volta. (Fot. Alinari).

Da così variati modelli, Giulio sa trarre una composizione organica, con l'aiuto di un colore soffice e luminoso.

Del Pordenone, che nella *Trasfigurazione* della chiesa di Santa Margherita, tramata sul canovaccio raffaellesco, suggerisce al Campi il ritmo turbinoso, si scorge qualche traccia accanto a quelle più estese del Parmigianino e di Giulio anche nella scena della *Circoncisione* (fig. 520), dipinta per la chiesa di San Pietro al Po, tutta lustri metallici e lineari durezze, robusta e squillante, ma soprattutto nell'affresco del *Sacrificio di Quinto Curzio* (fi-

Fig. 519 — Cremona, Chiesa di S. Margherita.
Giulio Campi: *Presentazione di Gesù al tempio.*
(Fot. Alinari).

Fig. 521 — Cremona, Museo Civico.
Giulio Campi: *Sacrifizio del Console Quinto Curzio.*
(Fot. Fiorentini).

tesca; e i violetti dominano nelle cartelle, e i verdi spenti nei girali e nei cornucopi.

Fig. 523 — Cremona, S. Sigismondo.
Giulio Campi: *Un dottore della Chiesa.*
(Fot. Fiorentini).

Dai preziosismi lineari del Parmigianino, che Giulio Campi spesso traduce in ricerche d'effetti ornamentali minuziosi e ba-

Fig. 524 — Cremona, S. Sigismondo.
Giulio Campi: la *Discesa dello Spirito Santo*.
(Fot. Fiorentini).

canza assoluta di luce spirituale. La figura più notevole è l'aspro ritratto in effigie d'Apostolo, che dall'estrema destra del quadro guarda verso lo spettatore.

Ma in generale, in queste tarde composizioni del duomo di

Fig. 526 — Cremona, San Sigismondo.
Giulio Campi: *Angioletti con strumenti della Passione.*
(Fot. Betri).

Cremona, Giulio Campi è dominato da Giulio Romano. Per il *Battesimo* (fig. 528), ha tratto forse qualche suggerimento dall'opera di Paolo Veronese, ma vedendola come può vederla un Lombardo seguace del Pippi. I grandi alberi con frondi dense e scure, che si stampano sul cielo turchino e giallo, vengon da Paolo;

e sul festone di nuvola bionda è una filza d'angioletti come mele. Anche il Battista, col manto rosa scolorato, vuol derivare da

Fig. 527 — Cremona, Duomo. Giulio Campi: *La Cena*.
(Fot. Fiorentini).

quel grande modello, e così l'angelo fra gli alberi, nella sagoma appuntita del volto e nello studio di riflessi in penombra. Ma nulla rimane del movimento decorativo di Paolo: ogni immagine

Fig. 528 — Cremona, Duomo. Giulio Campi: *Battesimo*.
(Fot. Fiorentini).

appar fissa, compassata, incapace di sradicarsi da terra. Anche i lustri delle cose, tagliate come nell'onice, son l'interpretazione, per opera di un maestro più incline agli effetti di colore, dei lustri

Fig. 529 — Parma (prov. di), Rocca di Soragna.
Giulio Campi: *Ercole uccide il toro cretese.*
(Fot. Vaghi, per cortesia della Dott. A. Perotti).

ferrigni di Giulio Pippi, e il raffaellismo è evidente nelle pose degli angeli, specie di quello inginocchiato in primo piano, e nella fissità degli elementi compositivi. Tutto, alberi e figure,

è ritagliato sul fondo come di smalto o di onice translucido; tutto è duro e ligneo, mentre divien falso il colore, che nel periodo romaninesco aveva dato a Giulio Campi una forte nota caratteristica nella sua intensità cupa e splendente.

Questo eccezionale accordo tra le forme raffaellesche importate da Mantova e la bellezza del motivo ornamentale si trova almeno in una delle storie di Ercole dipinte nel castello di Soragna, presso Parma, l'*Uccisione del toro cretese* (fig. 529). Il gruppo colossale dell'eroe e della fiera, cerchiato dal manto di Ercole, ha per sfondo un paesaggio fosforescente e un cielo veneziano frecciato di luci, e a destra un mirabile gruppo di canefore ignude, di un'eleganza così raffinata e preziosa da far pensare alla terra delle eleganze manieristiche, all'arte dei *decadenti fiorentini.* [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Alba (Piemonte), Cattedrale, Cappella interna riservata al Capitolo: *S. Lorenzo dinanzi all'imperatore Valeriano* (Firm., dat. 1566).

Bergamo, Accademia Carrara: *Ritratto* creduto *di Cesare Borgia.*

— Pinacoteca, n. 688: Ritratto femminile.

Brescia, Galleria Martinengo: Serie di rappresentazioni decorative di *Storia romana.*

— Palazzo Comunale, Sala della Congregazione Municipale: Otto tele con storie provanti l'effetto delle leggi e della giustizia: 1° *Susanna e i vecchi.* — 2° *Filippo il Macedone, avendo pronunciata una sentenza ingiusta contro Macheta, soddisfa al danno col proprio danaro.* — 3° *Caronda s'uccide per aver violata la legge dettata da lui contro coloro che fossero entrati armati nella pubblica adunanza.* — 4° *Seleuco, re dei Locresi, che aveva ordinato si togliessero gli occhi agli adulteri, avendo scoperto che il figlio era reo di questa colpa, fece togliere un occhio al figlio, e un altro tolse a sè stesso.* — 5° *Cambise, re dei Persiani, fa scorticare Sisanne, giudice corrotto.* — 6° *Tito Manlio, benchè vittorioso, è condannato a morte dal padre dittatore, per aver combattuto contro il permesso di lui.* — 7° *Traiano ascolta la madre afflitta per la morte procurata al figlio.* — 8° *Il giudizio di Salomone.*

Cleveland (Ohio, U. S. A.) Mr. Liberty E. Holden, n. 23: *Ritratto virile.*

Cremona, Museo Civico, n. 864: *Madonna col Bambino tra S. Sebastiano e S. Rocco.*

— S. Abbondio: *La Mad. col Bambino tra i Santi Nazario e Celso* (Fir., dat., 1527).

— S. Agata: *Madonna che allatta il Bambino.*

— — Coro. *Quattro storie col Martirio di S. Agata.*

— S. Agostino: *Madonna della Seggiola.*

— Duomo: *Trionfo di Mardocheo, Morte di Anania, Ester dinanzi ad Assuero,* 1567.

— — Cappella del Santissimo: *Ultima cena* e *Raccolta della manna.*

— — Cappella delle Reliquie: *Battesimo di Gesù, Predicazione di S. Giovanni* e *Nascita di S. Giovanni,* 1569.

— — *L'Arcangelo Michele scaccia Lucifero,* 1566.

— S. Margherita, sulla volta: *David uccide Golia; Giona uscito dalla balena;* la *Manna;* le *Cotornici;* il *Serpente di bronzo; Giuseppe che sfugge alla moglie di Putifarre; Trinità.* Nelle cappelle: *Presentazione del Bambino al Tempio; Disputa di Gesù con i dottori; Predicazione di Gesù agli Ebrei; Guarigione dell'indemoniato dopo la Trasfigurazione; Resurrezione di Lazzaro; Ingresso di Gesù in Gerusalemme.* Tra le finestre: *Sibille,* 1547.

Cremona, S. Pietro: *Circoncisione* (affresco sopra l'altare laterale con la *Sacra Famiglia* di Antonio Campi).
— — *Madonna con S. Giovanni Battista e S. Paolo.*
— S. Sigismondo: Tavola dell'altar maggiore: la *Vergine col Bambino in gloria*; in basso i *Santi Grisanto e Girolamo che presentano alla Vergine la duchessa di Milano, Bianca Maria*; *i Santi Dario e Sigismondo che presentano Francesco Sforza* (Firm., dat., 1540).
— — *Discesa dello Spirito Santo*; *Annunciazione*; *Profeti*; *Giudizio di Salomone*; *Ester ai piedi di Assuero*; *Caduta della manna*; *Caduta delle Cotornici*, 1557.
— Famiglia Pagliari: *L'Arcangelo Michele.*
— Fratelli Finzi: *S. Giovannino.*
— Pal. Crotti: Due affreschi dell'*Annunciazione.*
Firenze, Uffizi: *Suonatore di mandola.*
— — *Ritratto del padre Galeazzo*, 1535.
— Galleria Pitti, n. 493: *Ritratto virile.*
Londra, Asta Christie (gennaio 1905): *Ritratto del musico lodigiano Franchino Gaffurio.*
— (Esposizione d'arte veneta): *Ritratto femminile.*
Madrid, Museo del Prado: *Ritratto femminile*, n. 416 (antica numerazione, 479).
Milano, Brera: *Maria in una gloria d'Angioli, S. Caterina, e S. Francesco che presenta alla Vergine il marchese Stampa Soncino* (Firm., dat., 1530).
— — *Madonna, Santi e Angioli.*
— — n. 97: *Pietro Strozzi in abito di pellegrino.*
— Galleria Poldi Pezzoli, n. 556: *Allegoria.*
— Palazzo Arcivescovile: *Madonna della Misericordia* (gonfalone).
— Collezione Sormani: *Presepe.*
— Cav. Aldo Noseda: *Cena in Emmaus.*
— Marchese Fossati: *Ritratto femminile.*
— S. Paolo: *Conversione*; *Battesimo*; *Morte di S. Paolo* e *Miracolo di una resurrezione operata dal Santo.*
— — 3ª Cappella sin.: *Sacra Famiglia.*
— S. Maria della Passione: *Crocefisso.*
Napoli, Museo Filangeri: *Madonna col Bambino.*
Newport, Collez. T. M. Davis: *Ritratto virile.*
Parigi, Louvre: *Ritratto virile.*
Piacenza, S. Maria di Campagna, Presbiterio e sagrestia: Resti delle pitture eseguite nella cappella della Madonna.
Soncino, S. Maria delle Grazie: Affreschi.
Soragna (presso Parma), Rocca dei Principi Meli Lupi: *Fatiche d'Ercole.*

ANTONIO CAMPI

Figlio di Galeazzo, fratello minore di Giulio e maggiore di Vincenzo (BALD., VI, 208).

Non si conosce l'anno della sua nascita (SCHWEITZER, *L'Arte*, 1900, 68; M. VALERI, THIEME).

Fu scolaro del padre e del fratello Giulio, e imitò il Correggio (VASARI, VI, 498; BALD., VI, 208; SCHWEITZER, art. cit., 68; MAL. VALERI, THIEME).

Oltre che pittore, fu scultore, architetto, incisore e storico della sua città (LANZI, IV, 137; v. oltre). Su suoi disegni furono costruiti alcuni palazzi in Cremona (come pal. Vidoni, pal. Pallavicini) (MAL. VALERI, THIEME).

Gregorio XIII, per compensarlo dei servigi che, come architetto, aveva prestati alla S. Sede, lo creò cavaliere dell'Abito di Cristo (BALD., VI, 208; VIDONI, 55; GRASSELLI *Abec.*, 80; etc.). Ma, all'infuori di questa notizia, non sappiamo nulla dell'attività romana dell'artista (MAL. VALERI, THIEME).

1546 — *Madonna* di S. Apollinare, a Cremona.

1561 — L'artista era già a Milano e dipingeva in S. Paolo.

1566 — *Pietà* del duomo di Cremona.

1567 — *Consolatrix afflictorum* di S. Pietro a Cremona.

1571 — Fu esentato da ogni tassa per la pianta, da lui disegnata, della città e del territorio di Cremona (PANNI, [illegible]; VIDONI, 87). La data è riferita da MAL. VALERI (THIEME).

1571 — *Annunciazione* in S. Agostino di Cremona.

1572 — *Crocifisso* in S. Domenico a Cremona.

1574, 14 agosto — Presentò il modello per una colossale statua di bronzo, rappresentante *Ercole*, che la tradizione favolosa dice fondatore di Cremona. Ma quest'opera non fu eseguita (VIDONI, 56 s.).

1575 — *Gesù e il Centurione* della cattedrale di Cremona.

1575 — *Madonna e Santi* dell'altar maggiore della cattedrale di Cremona.

1575 — *Madonna e Santi* della chiesa di S. Vittore a Cremona.

1576 — Il pittore offre ad Arrigo III, che ritornava dalla Francia e passava per Cremona, un *Gesù Cristo* dipinto nella pietra.

1577 — Pitture a S. Sigismondo di Cremona.

1579 — Pitture della chiesa di S. Pietro in Cremona.

1580-81 — Pitture in S. Paolo di Milano.

1585, 23 novembre — Il pittore aveva finita la sua cronaca di Cremona (GRASSELLI, *Abeced.*, 81). La cronaca fu dedicata a Filippo II e ornata di disegni da Antonio Campi, e di molti ritratti, i quali, eccettuato quello di Ezzelino, furono incisi da Agostino Carracci (VIDONI, 87).

1586 — *Presentazione di Gesù* in S. Marco di Milano.

1591 — Fece testamento (SCHWEITZER, 68). La data di morte è ignota (VIDONI, 88). Ebbe un figlio, chiamato Claudio (VIDONI, 88).

Ebbe molti discepoli, tra i quali Lattanzio Gambara (BALD., VI, 210), Ippolito Storto, Giov. Battista Belliboni, Giov. Paolo Fondulo, Galeazzo Ghidone, Antonio Beduschi (LANZI, IV).[1]

---

[1] Bibliografia su Antonio Campi (VASARI, *Le Vite*, Ediz. Sansoni, VI, [illegible]; CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678, II, [illegible], III, 454; FIL. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno*, Firenze, VI, [illegible]; ANTON MARIA PANNI, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e dei sobborghi di Cremona*, Cremona, [illegible]; GIAMBATTISTA ZAIST, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, Cremona, 1774; LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, VI, 1809, 137 s.; LUIGI CORSI, *Dipinture delle chiese di Cremona*, 1819, Cremona; BARTOLOMEO DE SORESINA VIDONI, *La pittura cremonese*, Milano, 1824; GIUSEPPE GRASSELLI, *Abecedario biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*, Milano, 1827; PIETRO MAISEN, *Cremona illustrata e suoi dintorni*, Milano, 1865; Esposizione d'arte sacra in Cremona, maggio 1899, Catalogo 33, [illegible]; EUGENIO SCHWEITZER, *La scuola pittorica cremonese*, in *L'Arte*, 1900, 68 s.; FRANC. MALAGUZZI VALERI in *Allgem. Lex.* di U. THIEME, 1911; Musée National du Louvre, *Catalogue des peintures*, II, 1926.

* * *

I ricordi del Pordenone e le impressioni del manierismo di cerchia leonardesca si uniscono nei cartelloni colorati, eseguiti a fresco con fare di bravaccio spavaldo da Antonio Campi, fratello minore di Giulio, sulle pareti del presbiterio della chiesa di San Paolo in Milano, all'esordio della sua vita artistica. Porta la data 1564 il *Martirio di San Paolo* (fig. 530), dove il pittore par giochi al drammaturgo, assiepando nel primo piano una folla di guerrieri di cartapesta, sotto il macchinoso albero con foglioline puerilmente disegnate. Le figure, gettate in un grosso stampo di maniera, compongono una involontaria parodia del mondo classico, tra i fasci littori e i romani costumi di parata. Tre guerrieri sopra un rialzo a destra allungano insieme le gambe a compasso; il gruppo a sinistra par scolpito nel legno da un burattinaio burlesco; i portatori di fasci barcollano strabuzzando gli occhi; il paggio con lo spadone ha, sopra un corpo d'uomo tarchiato, una testina muliebre. Dappertutto si vedon braccia e gambe fuor di sesto, corpi mal costruiti, che il pittore aduna ottenendo un effetto grottesco a furia di vivezza. I ceffi dei guerrieri scavati da ombre fonde, e gli occhi spiritati e schizzanti dei cavalli, dimostrano che il Cremonese ha guardato ai disegni di Leonardo. La testa di San Paolo, che ruzzola in primo piano mentre il carnefice di stampo lombardo leonardesco scioglie dal tronco le funi, strabuzza anch'essa gli occhi con un senso di macabro grottesco.

Migliore, sebbene superficiale e sciatto, è l'effetto della *Caduta di San Paolo* (fig. 531), ispirato al Pordenone nel turbinoso aggirarsi di cavalli stendardi e uomini sotto un turbine di nubi. Rifà la sua comparsa il burattinaro in certi guerrieri mascheroni, come quello a sinistra presso il cavallo impennato del portastendardo, che è una ristampa ingoffita e quasi burlesca dell'altro pordenoniano di Quinto Curzio eseguito a fresco da Giulio Campi.

Nella pala d'altare di San Paolo, raffigurante il *Presepe* (figura 532), il pittore, non più indotto a far scorrerie nel mondo

del grottesco terribile, si diverte a truccar da contadino savoldiano, con un cappellaccio a larga tesa e due scarponi di corda,

Fig. 530 — Milano, Chiesa di S. Paolo. Antonio Campi: *Martirio del Santo.* (Fot. dell'Ist. d'Arti Grafiche, Bergamo).

una figura di legno a destra, dinoccolata e bislacca. Deriva chiaramente dal Savoldo il pastorello portatore di culla, col volto

Fig. 531 — Milano, Chiesa di San Paolo.
Antonio Campi: La *Caduta del Santo.*
(Fot. dell'Ist. d'Arti Grafiche, Bergamo).

affocato sopra il biancore grigiastro della tunica, e anche lo stormo di angeli annunziatori porta la nota savoldiano-lottesca di un bianco crudo. Nella Vergine, composta sotto il manto e il velo

Fig. [illegible] — Milano, San Paolo. Antonio Campi: [illegible]
(Fot. Gatti, Milano).

a pieghe grosse e rigide, è invece un raffaellismo alla Giulio Campi, come nel giovane pastore in primo piano.

La mano grossolana del pittore infonde a tutto la sua pesantezza, alle pieghe accartocciate e materiali delle bianche vesti angeliche come ai gesti delle figure: e il suo gusto lezioso nei lineamenti della Vergine, tende a un rustico sgangherato e goffo

nei particolari d'impronta realistica fiammingheggiante, come il contadino in cappellaccio e la vecchia rugosa a sinistra, quasi bassanesca. Il colore, lustro e vivido, si allontana dal luminismo degli affreschi relativi alla vita di San Paolo.

Non più il Pordenone, ma Giulio Romano e i maestri parmensi ispirano ad Antonio Campi una delle sue più festevoli composizioni: la *Madonna della colomba*, nella chiesa di San Pietro al Po di Cremona (fig. 533), che risale al 1567. « Alla brava », con la sua facilità di maniera, il Cremonese mette insieme un pittoresco scenario fittizio con gli alberi di cartone degli affreschi milanesi, le montagnole a pan di zucchero, lo specchio chiaro d'acqua dietro l'ombra di una verde macchia boschiva. Le figure in primo piano, davanti al paesaggio in lume fioco, rilucono tra le ombre forti, intense. Maria seduta mostra una colomba a Gesù e Giovannino; un angelo dietro, con grandi ali aperte, guarda, adorando; San Giuseppe, nell'ombra, indica i bimbi a Sant'Jacopo, dietro il quale sporgon le teste appuntite di due Sante. A sinistra grandeggia il Santo Apostolo in posa memore del Correggio, e il suo profilo caprino s'incornicia di cincinni lucenti; anche nei putti e nella Vergine è un ricordo del tipo parmigianinesco, probabilmente ricavato da Giulio Campi; ma i lineamenti acuti son marcati d'ombra alla Giulio Romano, e le forme, lustre e inturgidite nella Madonna, lignee nel San Giovannino, s'avvivano di un lume di gaiezza. Un braccio di Giovannino è piatto; la mano di lui più lontana è più grande di quella nel primo piano; incise nel legno son le falangi delle dita; ma la luce che trilla fra le ombre dei volti, lo splendore metallico dei riccioli sulle teste infantili, l'intreccio vivace delle linee, che culmina nella voluta neogotica del « par d'ali » angeliche, trasformano il sorridente gruppo sacro in un nido garrulo, tutto pispigli di luce e cinguettii. Il principio luministico dell'arte lombarda, che ispira a Giulio Campi le sue opere migliori, penetra di rustica grazia le forme sorridenti. E uno spunto deliziosamente lombardo è l'angioletto affascinato dalla scena.

Questa grazia vien meno alla translucida pittura dell'*An-*

Fig. 533 — Cremona, San Pietro al Po.
Antonio Campi: *Madonna della colomba.*
(Fot. Fiorentini.)

nunciazione in Sant'Agostino di Cremona (fig. 534), opera del 1571, dove la Vergine flessuosa lascia scorgere l'impronta lom-

Fig. 534 — Cremona, Sant'Agostino. Antonio Campi: l'*Annunciazione*. (Fot. Negri, Cremona).

barda del Luini, e sopra l'angiolo macchinoso e dolciastro si libra il gruppo pordenoniano dell'Eterno portato da angeli.

In tutto si sente la pretesa d'effetti, la ricerca di una grazia non consona al temperamento rusticano del pittore: nel correggismo di maniera dell'angelo, come nell'affilamento leonardesco del profilo di Maria, nelle pieghe che s'aggirano in monotone cantilene lineari sul corpo di Gabriele, senza nulla perdere della loro cartacea durezza, nello studio prezioso dell'atteggiamento della Vergine, che si regge sulle punte dei piedi, come sospesa. Il pit-

Fig. 535 — Cremona, San Sigismondo. Antonio Campi: *Battesimo.* (Fot. Fiorentini).

tore degli affreschi di San Paolo si ripresenta nel gruppo michelangiolesco pordenoniano della *Gloria*, dove si sbizzarrisce facendo sbucare la grossolana figura dell'Eterno dalle pieghe scapigliate del manto e della veste, come da un nido di idre.

Nel *Battesimo di Cristo* (fig. 535), del 1577, in San Sigismondo di Cremona, Antonio Campi, seguendo l'esempio di suo fratello Giulio in quello del duomo, sembra ricordi all'ingrosso qualche composizione paolesca, come lasciano intravvedere l'informe scenario paesistico col gruppo di tronchi obliqui a destra, la figura

di un angelo, poggiata, tra lume e ombra, a uno di quei tronchi, e lo sperticato Battista sorretto dal puntello del manto. L'esecu-

Fig. 536 — Cremona, San Sigismondo.
Antonio Campi: *La cena in casa del Fariseo.*
(Fot. Azzini, per cortesia della Dott. Aurelia Perotti).

zione è qui del tutto sciatta e trascurata: il paesaggio è amorfo; una delle gambe deformi di Cristo par morta; grosse cordonature

compongono il nodoso braccio del Battista: ma su tutta la sua inabilità costruttiva il pittore sorvola con allegra disinvoltura, pago di raggiungere un effetto festante nel bianco gruppo degli angioli e di giocare fanciullescamente con l'ombra ingrandita di uno di essi poggiato al tronco d'albero. Caratteristici di questa

Fig. 537 — Cremona, San Sigismondo. Antonio Campi: *Cena* (dettaglio). (Fot. Fiorentini).

pittura son gli occhi bianchi delle figure e lo stampo lombardo dei volti angelici.

Da qualche esemplare tedesco, probabilmente dureriano, Antonio Campi s'ispira nel comporre la *Cena in casa del Fariseo* (fig. 536-537), per San Sigismondo di Cremona, come soprattutto dimostrano la salda figura d'ancella in piedi da tergo e l'altra della Maddalena. Ma non per questo il pittore rinuncia ad attingere alle più svariate fonti: il raffaellismo di Giulio Romano appare nell'immagine di giovane seminudo piegato sopra una conca e nell'altra sillogizzante sul margine opposto del quadro; un

tentativo d'imitazione paolesca sono i due ragazzi formati d'ombra incandescente sullo sfondo di chiara muraglia; un riflesso dei tipi di Leonardo si scorge nei mascheroni dei due vegliardi in colloquio di fronte al Cristo, con occhi bianchi da demone burlesco. Dappertutto è la solita vivacità sfrenata e rusticana, la solita allegra e disinvolta ignoranza, una loquacità infantile che si esprime negli atteggiamenti bruschi, nel gran gestire delle mani nodose, nello spunto di genere del bambolotto goffo che s'alza sulla punta dei piedi, nel generale schiamazzo, e una ingenua ricerca di pittoresco con le tinte sonanti e con i contrasti di chiari e scuri lustri, incandescenti. La figura d'ancella pel dorso in primo piano, plasmata con vigore nell'involucro delle stoffe a pieghe larghe e pesanti, è tra le creazioni più notevoli in tutta la vita artistica del pittore.

Insieme con il Malosso, Antonio Campi attese, nel 1579, alla decorazione pittorica della volta e dei pennacchi nella chiesa di San Pietro al Po in Cremona (fig. 538). Lo si riconosce negli ornamenti farraginosi, nel disordinato miscuglio di rozze grottesche, di candelabre alla Sojaro, di pesanti cammei, condotti alla svelta, senza troppa cura di proporzioni e d'accordi, con l'intento di straricchire, di sminuzzare l'effetto, di non lasciar vuoti. Come entro cinquecentesche caminiere fiancheggiate da mensoloni a chiocciola con turgidi putti roteanti, son le storiette di San Pietro, che scompaiono tra il grosso sfarzo provinciale degli ornati.

Dei quattro Dottori entro lunette cave, il modello è in San Sigismondo, nella decorazione a fresco di Giulio Campi, mentre gli Evangelisti entro i pennacchi della cupola (fig. 539) sono un'interpretazione scapigliata e barocca degli esemplari correggeschi e pordenoniani. In un piegar di drappi tutto arricciature e cartocci, nei movimenti sbrigliati e vari delle figure, nel disordine delle cose gettate alla rinfusa, nel continuo variar delle luci prodotto da incessanti spezzature formali, questo chiassoso « Luca fa presto » di Lombardia trova effetti di vivacità cromatica, di un pittoresco squilibrato e sconcertante.

Come Giulio Campi, egli porta nell'arte la tendenza luministica lombarda, e da essa trae le incandescenti figure della *Storia*

Fig. 538 — Cremona, San Pietro al Po.
Antonio Campi: Pitture decorative.
(Fot. Fiorentini).

di Elia (fig. 540), nella sagrestia di San Pietro al Po, e anche quelle della pala d'altare nella stessa chiesa (fig. 541), lustre e ferrigne sopra un fondo di cielo cupamente fosforico. In questa

pala, che è tra le migliori opere del Campi, il gruppo sacro, in lucida ombra sul bagliore giallo dell'aureola, riflette qualche carattere morettiano; il Santo milite, sperticato e squillante, ci riconduce ai romani guerrieri di cartapesta degli affreschi nella

Fig. 539 — Cremona, S. Pietro al Po.
Antonio Campi: Pennacchio della cupola.
(Fot. Fiorentini).

chiesa di San Paolo a Milano, e il broccato chiassoso di Santa Giustina è una prova novella della predilezione puerile di Antonio Campi per tutto ciò che luccica e grida. Tutta la gaiezza del pittore si riassume nell'intreccio bizzarro dei fanciullini, che staccano con risalto secentesco dal fondo scuro di nuvole, fra trilli di luce e di sorriso.

Fra le opere più significative di Antonio Campi ricordiamo la *Visitazione* (fig. 542) del Museo di Cremona, eseguita nel decennio precedente agli affreschi di San Pietro al Po, che pur

Fig. 54[illegible]. — Cremona, S. Pietro al Po (sagrestia).
Antonio Campi: *Carro di Elia*.
(Fot. Fiorentini).

nella goffaggine delle forme sperticate è uno degli esempi più caratteristici del suo temperamento di luminista lombardo. Dal fondo nero escono clamorosi il grosso manto verde erba di Elisabetta, che ingialla alla luce, e il rosso violaceo della veste di

mente di quello muliebre che guarda verso lo spettatore dal margine a destra, presso la Veronica.

Fig. 543 — Cremona, Duomo. Vincenzo Campi: *Pietà*.
(Fot. Bertani).

Una delle pie donne ha il tipo plebeo delle fruttivendole di Vincenzo Campi; la mano sinistra della Vergine è deforme, for-

cura: qua e là si notano le deficenze, le trascuratezze comuni a questi maestri cremonesi, ma l'insieme è nobilissimo nella sua composta grandezza. Esempio di pordenoniana saldezza corporea

Fig. [illegible] — Cremona, Chiesa di San Sepolcro.
Vincenzo Campi: *Deposizione di Croce.*
(Fot. [illegible])

è la figura della Veronica, con un elmo di trecce in capo alla maniera michelangiolesca, e con la forte cilindratura del collo: l'orlo del sudario biancargento, che essa regge con gesto calcolato, è a un tempo elemento di misura costruttiva e centro luminoso della composizione. L'insieme, rupestre come nella *Pietà*, rag-

giunge un significato opposto a quello dell'arte pordenoniana, da cui deriva: un'espressione di grandezza e insieme di dolcezza tranquilla, schiettamente lombarda e potrebbe dirsi manzoniana. Nell'immagine della Maddalena è un riflesso della soave femminilità delle figure di Aurelio Luini.

Fig. 545 — Milano, San Paolo. Vincenzo Campi: Decorazione della volta. (Fot. Dante Gatti, Milano).

Buone qualità di costruttore rivela in queste due composizioni Vincenzo Campi, che nella volta della chiesa di San Paolo a Milano costruì una gran macchina illusionistica, trasportandovi pezzi del Correggio dal tamburo del duomo di Parma (fig. 545).

Un vasto loggiato bramantesco, diviso in tripartiti scomparti, il mediano ad arco, i laterali architravati, ospita gli Apo-

stoli, e tra essi la Vergine, uno per ogni vano; tra gli scomparti sono intervalli di muro massiccio, cui s'impostano finte statue monocrome; nel fregio del cornicione, con girali aurei su fondo azzurro, finti busti di Sante entro lombardi medaglioni sovrastano alle statue; sopra il cornicione, s'aggira un parapetto a balaustre legato ai piedistalli delle colonne tortili che reggono lo sfondato mediano della volta e i due laterali, questi semplici a cassettoni ottagoni, con figure d'angioli reggenti simboli della passione, quello riquadrato e ampio, approfondito da una serie di lunette e finti oculi, sovra cui s'innalza un suntuoso fastigio a pilastri scanalati e nicchie con statue. Un attico a balaustre corona il macchinoso edificio adorno con lombarda ricchezza, e finalmente s'apre il cielo, tutto rosato e caldo, ove appar tra i nugoli Cristo ascendente sul fondo del manto azzurro. Correggesco è il Redentore, e stampati sui modelli del Correggio, con enfasi grossolana di forme, son gli Apostoli rapiti in estasi, come ebbri. La luce cade sulle turgide immagini viste di sotto in su, e imbianca i gialli, i verdi, gli azzurri.

Il risalto plastico della figura sbalzata da luci sul fondo scuro, la massività e la robustezza del modellato, il colore viscido che rammenta quello del Cristo sorretto dalla Madre nel Duomo di Cremona, ci inclinano ad ammettere l'attribuzione a Vincenzo Campi di un bel *Ritratto di gentiluomo* nel Museo Civico cremonese (fig. 546). Con le mani sui braccioli e un greve manto sulle spalle, il vecchio signore siede in una poltrona di velluto scuro, sullo sfondo di una parete bigia che s'intona con la pelliccia. Il modellato del volto è duro e vigoroso; le caratteristiche fisionomiche son ricercate con uno studio veristico insistente, crudo. Solchi profondi segnan le rughe delle guance e le borse gonfie delle occhiaie; un tic nervoso corruga le sopracciglia; una dura barba a spazzola, descritta con minuzia fiamminga, circonda la bocca mordente, caustica. È come un Romanino rassodato, incrudito: la luce dà compattezza ai volumi del volto acceso sotto il gran disco d'ombra del berretto nero. Vi è nella testa, e anche nel grande berretto piatto, quel carattere petrigno che

abbiamo notato nelle Deposizioni del cremonese. E dove la luce batte sulle palpebre, e par ne assottigli il tessuto vibrante sulla profondità tenebrosa dell'occhio, il Seicento caravaggesco è

Fig. 546 — Cremona, Museo. Vincenzo Campi: *Ritratto*. (Fot. Negri).

prossimo. Nella sua immobilità, il volto riflette un'aspra, amara malinconia.

Conferme all'attribuzione di questo ritratto possono trovarsi anche nei lineamenti massicci, nel tic nervoso delle sopracciglia e nella struttura della mano di un altro nell'Accademia Carrara di Bergamo, firmato e datato da Vincenzo Campi e raffigurante

Giulio Boccamellon, massaro di Mantova (fig. 547). Ma si scorgono qui anche certi caratteri opposti, che ci trattengono dall'accettare con sicurezza l'attribuzione del precedente ritratto: l'effetto cromatico è sordo, in questa seconda figura, dipinta con spirito

Fig. 547 — Bergamo, Accademia Carrara.
Vincenzo Campi: *Ritratto di Giulio Boccamellon.*
(per cortesia del Comm. Carrara).

schiettamente lombardo pur nella sua impostazione veneto romaninesca, mentre è vibrante nella prima, abbacinata di luce sul volto e sulla mano sinistra, e messa in risalto sul fondo dalla fulgida pelliccia; anche la pasta di colore, asciutta nel ritratto di Bergamo, nel cremonese è più viscida, più affine a quella della *Pietà* nel Duomo. Tuttavia, davanti all'eclettismo di questi

maestri, le affinità costruttive dei due quadri ci inducono a propendere per una stessa attribuzione.

Vincenzo Campi ebbe fama di buon pittore di fiori e di frutta. Le sue composizioni di genere sono generalmente improntate, come quella di *Pescivendola* nel castello di Kirchheim a Mindelheim in Baviera (fig. 548), a un carattere minutamente descrittivo. Non hanno certo, questi quadri di genere, la vita degli altri d'Jacopo Bassano e dei suoi migliori scolari; vi è qualcosa d'inerte, nonostante lo studio minuzioso delle superfici variegate dei pesci e del loro convulso boccheggiare, in questa esposizione di tinozze e barili; la donna, in posa ritrattistica, guarda con occhi atoni e ripete il vacuo tipo fiammingheggiante non raro negli ultimi Campi; il paesaggio con grandi alberi ha una lieve tinta idillica, che culmina nel cielo tenue, marezzato di luci, come tessuto di pallida seta. Nelle grosse mani della donna palpita la trama argentea delle scaglie di un pesce.

Fig. 548 — Mindelheim, Castello Kirchheim.
Vincenzo Campi: *Pescivendola*.
(Fot. Hartmann, per cortesia della Dott. A. Perotti).

Nella stessa maniera, trita, minuziosa, alquanto meccanica

Fig. 549 — Mindelheim, Castello Kirchheim.
Vincenzo Campi: *Famiglia di pesciwendoli.*
(Fot. Hartmann, per cortesia della Dott. A. Perotti).

Fig. 550 — Mindelheim, Castello Kirchheim.
Vincenzo Campi: *Famiglia di pesciwendoli.*
(Fot. Hartmann, per cortesia della Dott. A. Perotti).

son dipinti dal Campi altri quadri di genere nel castello di Kirchheim: due raffiguranti una *Famiglia di pescivendoli a colazione* (figg. 549-550), in note di caricato realismo, il terzo una *Venditrice d'erbaggi e di frutta* in atto di sbucciar mele (fig. 551). Un quarto esempio, della stessa serie di Kirchheim, una *Bottega di pollivendoli in atto di spennare anitre* (fig. 552), è alquanto più animato: la natura morta dei polli è intesa con un senso più immediato e

Fig. 551 — Mindelheim, Castello Kirchheim.
Vincenzo Campi: *Fruttivendola*.
(Fot. Hartmann, per cortesia della Dott. A. Perotti).

più vivo della pelle porosa e delle piume e della diversa sensibilità della materia alla luce.

Con Vincenzo Campi l'arte dei pittori cremonesi, che traverso il più disparato eclettismo si mantiene fedele alle tradizioni native, trova il suo naturale sbocco nella pittura di genere. La tendenza veristica, che a Venezia s'afferma con i Bassano, nell'Emilia con Bartolommeo Passarotti e con Annibale Carracci, in Lombardia ha il suo capostipite in Vincenzo Campi. I soggetti di genere son da lui svolti con metodo, con pazienza analitica non esente da convenzione: strascichi di manierismo sopravvi-

Fig. 552 — Mindelheim, Castello Kirchheim.
Vincenzo Campi: *Pollivendola.*
(Fot. Hartmann, per cortesia della Dott. A. Perotti).

Fig. 553 — Milano, Galleria di Brera. Vincenzo Campi: *Fruttivendola.*
(Fot. Pezzini).

vono in essi, specie nelle figure, scarse d'azione e quasi simboliche; talora, come nella *Fruttivendola* del castello di Kirchheim e nell'altra affine, ma superiore, di Brera (fig. 553), agreste Pomona tra i frutti, sfiorate d'aure idilliache. Ma nei paesaggi delicati è lo spunto di un'arte nuova e nella scelta del soggetto tratto dalla semplice realtà della vita quotidiana un germe fecondo che darà

Fig. 554 — Milano, Museo Civico.
Vincenzo Campi: *Macelleria*.
(Fot. A. Paoletti, per cortesia della Dott. A. Perotti).

rigoglio di frutti nel Seicento ormai prossimo. Un presagio più chiaro del Seicento caravaggesco è nel quadro del Museo Civico di Milano raffigurante una *Macelleria* (fig. 554), una di quelle pitture dove i Campi sorprendono con un balzo sbalorditivo fuor delle limitazioni loro consuete. Il minuto, il freddo pittore di genere dei quadri di Kirchheim, qui plasma mediante larghi partiti di luce e d'ombra oggetti e figure con prodigiosa rapidità di sintesi, e sente la materia, nella sua qualità e nel suo vario

spessore, con una sicurezza intuitiva che in lui sbalordisce. Il sintetismo del Caravaggio, così prossimo a quella beffarda figura di giovinetto impennacchiato che di sghembo porge il volto alla luce e che par uscita appena da qualche partita a carte del Merisi, coincide con una interpretazione dei vari tessuti, carni, grasce, tovaglie o vesti, così immediata e sensualistica da far pensare al Seicento carraccesco. La vita, fioca nei quadri di genere di Kirchheim, qui zampilla dai cesti di vimini, dalle tovaglie lacerate, dai visceri e dalle carni degli animali uccisi, come dalla rustica allegria dei volti, dagli spiegazzi dei collaretti, dall'insolenza di due penne di gallo schioccanti alla luce. [1]

---

[1] Catalogo delle opere:

Bergamo, Accademia: *Ritratto di Giulio Boccamellin*, Firm., dat. 1569.

Cremona, Cattedrale: *Profeti*.

— Chiesa di S. Facio all'Ospedale Maggiore: *Deposizione dalla Croce*. Firm., dat. 1569.

— Chiesa di S. Maria Maddalena: *La Vergine in gloria, S. Anna e S. Orsola*. Firm., dat., 1577.

— Chiesa di S. Siro detta di S. Sepolcro: *Deposizione della Croce*.

Mantova, Chiesa di S. Spirito: *S. Francesco d'Assisi*. Firm.

Milano, Brera: Due quadri con *Fruttivendola* e *Pescivendola*.

Mindelheim (Baviera), Castello di Kirchheim: Quadri di genere.

BERNARDINO CAMPI.

1522 — Nasce in Cremona Bernardino, figlio di Pietro Campi orefice. Secondo lo ZAIST studiò prima da orafo, poi venne educato alla pittura da Giulio Campi, e infine, andato a Mantova, si pose presso Ippolito Costa, studiò Giulio Romano, e finì con imitare il Correggio.

1541 — Da Mantova Bernardino sarebbe tornato in patria in quest'anno, secondo il BALDINUCCI. La notizia dovrebbe essere vera perchè nell'anno successivo il pittore firmava un'*Assunzione della Vergine* per Sant'Agata di Cremona.

1548 — Data di una pala con la *Vergine, il Bambino e i Ss. Benedetto e Francesco*, nel Museo di Cremona. Firmata «Bernardinus Campus faciebat 1548».

1550 — Viene chiamato a Milano.

1564 — Insieme a Cristofano dell'Altissimo, Bernardino copia per Ippolita Gonzaga alcuni ritratti d'uomini illustri nel Museo del Giovio a Como. (BALDINUCCI).

1565 — Data di una *Trasfigurazione* in San Fedele di Milano.

1567 — Data di un *Presepe* in San Pietro di Cremona.

1568 — Data di un trittico in San Michele di Cremona, con la *Natività, San Leonardo e San Bernardino*.

1568 — Data di una pala in San Luca a Cremona, con la *Vergine e il Bambino dormiente, la Maddalena e San Lazzaro*.

1568 — Data di una pala con l'*Incredulità di San Tommaso*, nella parrocchiale di Gessate.

1568 — Data di un'*Assunta*, nella chiesa di Ponteterra (presso Sabbioneta (SACCHI).

1568 — Da Cremona Bernardino Campi scrive a Vespasiano Gonzaga, mandandogli un quadro di una *Santa Cecilia* (SACCHI).

1569 — Data di una pala con la *Sacra Famiglia e San Siro*, nella sagrestia di San Marco a Milano.

1570 — In quest'anno Bernardino termina un'*Assunzione*, lasciata incompiuta da Andrea Solario per la Certosa di Pavia.

1570 — Data dell'affresco rappresentante la *Gloria del Paradiso*, nella cupola di San Sigismondo a Cremona.

1572 — Data di una *Presentazione al Tempio*, in proprietà della contessa Fulvia Pallavicino a Milano.

1574 — Data di un'*Adorazione dei pastori*, già nella villa Sommi-Picenardi, a Torre Picenardi, presso Cremona (SACCHI).

1580 — Data di un disegno al Louvre, rappresentante *Satana che vuol tentare il Redentore* (SACCHI).

1584 — Ultima notizia di Bernardino, che a questa data è ancora vivente.

* * *

Scolaro dapprima di Giulio Campi, Bernardino fu presto a Mantova, presso Ippolito Costa, e a Mantova studiò le pitture di Giulio Romano. Tracce evidenti dell'influsso di questo maestro sono infatti già nella sua piu antica opera datata: la pala d'altare nel Museo di Cremona, con la *Sacra Famiglia in trono, adorata da San Francesco e da un vescovo committente* (fig. 555). In questa composizione del 1548 si scorge infatti il tipo delle Madonne di Giulio Campi, intinto di parmigianinismo, insieme con un'accentuazione d'ombre, una ricerca di grandiosità formale, che rivelano il tirocinio d'arte fatto a Mantova direttamente sull'opera di Giulio Romano, e non soltanto l'influsso indiretto traverso il maestro cremonese. Il seno della Vergine ha un'accentuazione plastica quasi michelangiolesca; il putto grandeggia tra le braccia materne, ampio di forme, erculeo; ombre profonde scavano il profilo di San Francesco, solenne nell'isolamento della meditazione. Ma lo studio di Giulio Romano non distrugge la forza della tradizione cremonese: nel San Giuseppe, in manto giallo arancio, tagliato come entro prisma rettangolare, si scorge ancora lo schema di Boccaccio Boccaccino, mentre il vescovo inginocchiato nel piviale verde oro,

con lo scapolare fulgido e la calvizie spumeggiante di luce, è un brano pittorico di palese origine romaninesca. Anche le pieghe della veste di Maria, ispessite come corde, s'aggomitolano se-

Fig. 555 — Cremona, Museo Civico.
Bernardino Campi: *Madonna e Santi*.
(Fot. Fiorentini).

guendo la cantilena grafica dei Cremonesi. Dal fondo scuro le forme emergono al modo lombardo per forza di luce: essa determina la rotondità dei corpi, il volume delle pieghe sulle ginocchia della Madonna, la massività delle frange appese allo scapo-

lare del vescovo, e anche suggerisce qualche spunto pittorico presecentesco, come l'ombra delle mani del devoto sul fulgore della veste di Maria e l'orecchio falcato di luce.

A Milano, dove fu chiamato nel 1550, Bernardino, eclettico al pari di tutti i Campi, ebbe qualche impressione dalla moda leonardesca imperante. Ne è prova il quadro con la *Madonna, San Giuseppe e il Bambino che benedice San Siro*, nella sagrestia della chiesa di San Marco. È cosa attraente, di un leonardismo speciale, pieno di gentilezza, ingenuo. Sullo sfondo di grotta imitato dalla Vergine delle rocce, siede Maria, tranquilla e semplice, col putto a cavalcioni sulle ginocchia. Le carni sono monocrome, velate, modellate con grazia dall'ombra; e la veste rossa, a fondo del manto di un azzurro soffocato e morbido, è una nota di campagnola freschezza che non discorda dal tono soffocato del quadro. Nelle vesti di San Giuseppe un violaceo spento accosta un verde spento, come se le tinte fossero incenerite dalla sera che stende il suo silenzio sul piatto paese azzurro.

Quando invece, nella chiesa di San Paolo a Milano, Bernardino Campi figura la *Consegna delle chiavi a San Pietro*, vi porta un gusto di colore alla Veneta, che lascia scorgere l'eredità bresciana del Savoldo e del Romanino, anche nel paese scuro, con grandi alberi scuri, un cielo invaso da fiotti di nuvole argentei, lividi, di fuoco. È un bel quadro, di calda tonalità, che trae un raccoglimento profondo, una certa grandezza, dall'avanzar della sera.

In una sola opera Bernardino Campi, che a Mantova nel '62 aveva copiato il ritratto tizianesco di *Carlo V*, sembra attingere direttamente ai modelli veneziani, e cioè nel quadro eseguito durante il 1566 per la chiesa di San Sigismondo a Cremona, e raffigurante *San Girolamo e Sant'Antonio Abate* (fig. 556). Veramente sembra che piuttosto di Tiziano il Tintoretto abbia dato modello all'iperbolico allungamento delle figure: San Girolamo in luce sull'ombra della grotta, Sant'Antonio controluce sul cielo biancheggiante. Ma l'imitazione è tutta esterna; anzi qui vengono a mancare anche gli spunti di levità pittorica che il

Romanino aveva altrove suggerito. L'altare di roccia a gradi, con l'edera che sopra si stampa, e il libro ad orli arricciolati, richiamano il Moretto; il nudo di San Girolamo è ligneo, con sol-

Fig. [illegible] — Cremona, San Sigismondo.
Bernardino Campi: *San Girolamo e Sant'Antonio Abate.*
(Fot. Fiorentini)

chi d'ombra durissimi, il manto par di lavagna; e dappertutto il segno insiste con minuzia descrittiva lombarda a determinar le sbreccature della roccia, le grinze, i tendini, le ossa delle mani,

nel manto, col gesto che dà il segnale, lento, greve, come trattenuto da sacro timore. Dietro le figure di parata del primo piano, questi personaggi del fondo sembran creati dal roman-

Fig. 557 — Cremona, San Sigismondo.
Bernardino Campi: *S. Cecilia e S. Caterina.*
(Fot. Fiorentini).

ticismo accademico di qualche ottocentista pittore di quadri storici.

Nel colore son le stesse note proprie al quadro delle due Sante: carni rosee di porcellana, vesti nel primo piano a tinte chiare e

Fig. 558 — Cremona, Duomo.
Bernardino Campi. *Decollazione del Battista.*
(Fot. Fiorentini).

false; lo studio di riflessi rossi rosei dalla veste di Salome sul piatto metallico che, nella sua posa di figura-pilastro, essa tiene come uno scudo, è reso in modo convenzionale e meccanico.

Fig. 550 — Cremona, Duomo
Bernardino Campi: *Cristo lava i piedi agli Apostoli*
(Fot. Fiorentini).

Anche nella *Lavanda dei piedi*, composta da Bernardino per la stessa cappella del Duomo di Cremona (fig. 550), il passaggio dalla fredda chiarità delle immagini in primo piano al fondo scurissimo è segnato mediante una siepe di grandiosi personaggi avvolti d'ombra; ma qui la composizione è vacua, ba-

nale, come la mimica dei gesti, di tutte quelle mani che vorrebbero discorrere, e discorrono a vuoto, come la meccanica festonatura dei manti e le pieghe grossolane.

Invece nella grande composizione del coro, raffigurante il *Centurione genuflesso davanti a Cristo*, l'effetto si anima di coloristica vivezza. Ne risulta un insieme più mosso del solito, più animato. Un alabardiere a sinistra ha stoffe a righe verdi e gialloro e gran cappello a piume; San Pietro va superbo di un manto d'oro, una guardia, di calze d'oro. Con tutti quei drappi davanti, Bernardino tenta d'accentuare l'effetto della scena, che resta pezzata di zone d'oro. In quest'eccesso di note appariscenti, di gusto alquanto dubbio, Bernardino sfugge alla sua stucchevole frigidità; trova qualche slancio, qualche accento più vivo. E la composizione assume una certa grandezza nel corteo di Cristo e degli Apostoli che avanza verso il Centurione, come già nell'affresco del Perugino alla Sistina.

Più consueto di Bernardino è il quadro, a riscontro, dell'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme*, dove egli è facilmente riconoscibile in certe forme affusate alla maniera parmigianinesca e nei colori più chiari e biondi. In una sola figura qui si trova la nota gialloro diffusa nell'altro quadro.

Nel 1568, Bernardino dipinse la *Madonna in gloria* del Museo di Cremona (fig. 560), infima tra le sue opere. Tutto qui è zuccherino, tutto in porcellana color di rosa: la Vergine in piedi compunta, gli angeli levigati, leccati, vestiti di chiari colori: il primo a destra, nell'atteggiamento della Santa Barbara di Raffaello adorante la Madonna Sistina, i due volgarissimi angiolotti, goffamente disposti a formar dei corpi festone. Il maestro, che nella pala primitiva del Museo aveva dipinta la figura di vescovo ricca di romaninesca virtù pittorica, si presenta liscio, agghindato, spruzzato d'acqua di rose in questa sacra immaginetta del Museo cremonese.

Al 1570 risalgono le pitture decorative della cupola di San Sigismondo (fig. 561), ove il compassato verticalismo che regge le composizioni di Bernardino diventa iperbolico nelle allampa-

nate immagini e l'unità è raggiunta mediante i gruppi di figure in ginocchio o sedute e diminuite dalla lontananza, che segnano gli intervalli tra le altre erette di Santi e di Patriarchi, tutte di-

Fig. [illegible] — Cremona, Museo Civico. Bernardino Campi: Vergine in gloria.
Fot. Ferrazzini.

sposte lungo i raggi del cerchio. Con una monotonia esasperante e rigorosa, le due battute si ripetono in cadenza nel coro che circonda l'Eterno in gloria. E paion tutte di stucco bianco, le tese figure su trampoli.

Incassate come entro invisibili nicchie rettangolari sono anche le immagini di *Quattro profeti* (fig. 562), nei pennacchi della cupola, dove lo spunto correggesco è reso quasi irriconosci-

Fig. 561 — Cremona, San Sigismondo.
Bernardino Campi: Pitture decorative della cupola.
(Fot. Fiorentini).

bile dalla rigidezza dello schema, in alcuni di essi informato a rigore cubistico.

Sempre mirano ad allungarsi, nelle tarde pitture di Bernardino Campi, le immagini adattate alla moda parmigianinesca, sino all'inverosimile, come si vede nel quadro composto per la chiesa

di San Fedele a Milano (fig. 563). La scena della *Trasfigurazione*, nella metà superiore del quadro, è una copia da Raffaello tradotta con fare più arricciolato e piccino e in note di colore sfumate, lievi, come translucide, che vengon certo dall'esempio dei leonardeschi. Dei quattro Santi, disposti lungo la circonferenza di un semicerchio, due seduti, due in piedi, estranei al miracolo, modello principale sembra sia stato il Parmigianino, ma veduto

Fig. 562 — Cremona, S. Sigismondo. Bernardino Campi: *Profeta*.
(Fot. Betri, per cortesia della Dott. A. Perotti).

come da un Garofalo lombardo nei volti appuntiti, scarsi di vita, accuratamente eseguiti, affilati e nitidi di lineamenti, nelle pose compunte e raccolte, nell'espressione d'isolamento, di silenzio. Le due figure di Sant'Andrea e del Santo diacono che tiene il modello della chiesa, arcuate e lievi, disegnan come due curve d'ala; la Santa è in posa, attenta, una manina aperta sul ginocchio; tutte le immagini hanno un'espressione delicata e inconsistente, in accordo con le tinte velate e leggere.

Così sfumato è il colore nella grande pala della Galleria di

Fig. 504 — Milano, Galleria di Brera. Bernardino Campi: *Deposizione di Cristo*.
(Fot. dell'Ist. d'Arti Grafiche, Bergamo).

che scolora le stoffe di San Bernardino e inargenta sulle ginocchia la veste livida di Maria. Sola nota che grida è il rosso di

Fig. 565 — Berlino, proprietà privata. Bernardino Campi: *Ritratto.*

carminio della Santa parmigianinesca, in manto gialloro e sottoveste verde cupo. Nel gruppo sacro è forse il ricordo della *Pietà* di Michelangiolo in San Pietro, ma come veduta traverso

il Parmigianino nei moduli piccolini delle teste, nei lineamenti minuti e impreziositi, nei polsi sottili, nell'emiliana cadenza dei contorni curvilinei.

Con questa *Deposizione*, e con l'allampanato *Ritratto muliebre* di raccolta privata berlinese (fig. 565), che qui riproduciamo, il Campi par dia i modelli alla sua scolara Sofonisba Anguissola. La minuzia descrittiva propria all'arte di tutti i Campi e particolarmente di Bernardino, conduce questo maestro, nel ritratto di giovane donna, asciutto, levigato e freddo, ad usar metodi di miniatore. L'intonazione grigia, la posa rigida, la fisionomia colta con certa arguzia dal vero, richiamano, come tante composizioni di Sofonisba e qualche figura di Bernardino nella *Lavanda dei piedi*, lo stile del Moroni, ma di un Moroni privo d'energia, scialbo, esangue. Come la fibra, più vigorosa, di Giulio Campi, par logorarsi col volger del tempo questa del minore Bernardino, e la sua maniera, sempre più superficiale, sempre più compassata, velarsi di stanchezza e di noia. [1]

---

[1] Catalogo delle opere di Bernardino Campi:

Alba, Duomo: Le portelle dell'organo, su disegno di Giulio Campi (SACCHI).
Brescia, Pinacoteca: *Sant'Agata visitata da San Pietro*.
Caravaggio, Chiesa parrocchiale: *I quattro Evangelisti*.
— — La *Samaritana al Pozzo*.
— — La *Resurrezione di Lazzaro*.
— — L'*Annunciazione* (SACCHI).
Crema (presso), Santa Maria della Croce: La *Pietà*.
— — L'*Epifania*.
Cremona, Duomo: La *Lavanda dei piedi*.
— — L'*Ingresso in Gerusalemme*.
— — Il *Centurione*.
— — La *Decollazione del Battista*.
— San Carlo: La *Vergine con il Bambino e San Donnino* (SACCHI).
— San Luca: La *Vergine con il Bambino, San Giovannino e Sant'Antonio Abate*.
— — *Sacra Famiglia e San Claudio vescovo*.
— Sant'Omobono: L'*Annunciazione*.
— San Sigismondo: Le *Sante Cecilia e Caterina d'Alessandria*.
— — I *Santi Giacomo e Filippo*.
— — I *Santi Girolamo e Antonio Abate*.
— Palazzo di Giustizia: L'*Assunzione della Vergine* (SACCHI).
Fontainebleau: Il *Sacrificio d'Ifigenia* (SACCHI).
Gambolò (presso Vigevano), Parrocchiale: La *Natività*.
— — *San Bartolomeo* (SACCHI).
Gessate, Parrocchiale: La *Pentecoste*.
Isola Dovarese, Chiesa: *Un angelo raccoglie il sangue dal costato del Redentore* (SACCHI).
Lodi, San Lorenzo: La *Pietà e i Ss. Sebastiano e Rocco* (SACCHI).

* * *

Scolari di Bernardino furono Cristoforo Magnani [1] e Coriolano Malagavazza [2]. Nella pala d'altare da questi dipinta per la chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano, con la *Madonna, due Santi e il piccolo Gesù*, si scorge infatti l'impronta della scuola cremonese dei Campi, non solo nella figura secca di San Domenico e in quella della Vergine, ma anche nel colore, nel paese monocromo azzurro, nei toni rosati e grigi delle vesti, tra cui risuona stridula una nota di rosso carminio. La bella dalmatica del Santo diacono, di un biondo spento, con una pezza a ricami aurei su fondo argentato, richiama il Romanino. Qualche cosa

---

Lovere, Galleria Tadini: La *Vergine con il Bambino.*
Marignano, Chiesa dei Cappuccini: Quattro *Storie della Vergine* (SACCHI).
Milano, Sant'Antonio abate: La *Vergine con il Bambino, Santa Caterina e San Paolo.*
— San Paolo: La *Fuga in Egitto.*
— — La *Consegna delle Chiavi.*
— Galleria dell'Arcivescovado: *San Giovanni Evangelista* (disegno).
— — Il *Portacroce* (SACCHI).
— Brera: Undici frammenti d'affreschi, con scene del *Nuovo Testamento, angeli, putti e festoni*, provenienti dal distrutto oratorio del Castello di Belgioioso a San Colombano.
— — La *Pietà, con Santa Caterina, i profeti Elia ed Eliseo, e il committente frate carmelitano Gabriele Pizzamigli.*
— Raccolta Fassati: *Figura allegorica.*
Pavia, San Francesco: *San Matteo Evangelista.*
— Certosa, Sagrestia vecchia: *L'Eterno in gloria* (SACCHI).
— Santa Maria di Loreto: *Re e profeti dell'Antico Testamento* (SACCHI).
— San Pietro in Ciel d'oro: *Varie storie di una Santa* (SACCHI).
Piacenza, Chiesa dei Cappuccini: *Pietà.*
Pizzighettone, Chiesa Prepositurale: La *Crocifissione*, grande affresco sopra l'ingresso principale.
— — *L'Eterno.*
Vienna, Collezione Czernin: *L'Adorazione dei pastori*, disegno (SACCHI).

[1] Scolaro di Bernardino Campi fu Cristoforo Magnani, nato circa il 1545 a Pizzighettone presso Cremona, morto circa il 1580, di cui sono esempi in San Francesco di Piacenza, nel Duomo di Cremona e nella chiesa di Melzo. È pittore meschino, quasi un rusticano Garofoluccio cremonese, che nel *Presepe* del Museo Civico di Cremona (fig. 566) taglia con fedeltà pedestre, sul modulo affusato e tornito di Bernardino, le sue figure allampanate, legnose, tinte di colori compatti e striduli, indurite da ombre di carbone. Il vecchio re genuflesso porge al piccolo Gesù, sopra l'aureo piatto, sonanti monete, e il cane ringhioso nell'abbaiare apre una bocca di coccodrillo.

[2] Aiutò Bernardino Campi nella decorazione della chiesa parrocchiale di Caravaggio. Nel 1570 firma l'*Annunciazione* nella Collegiata di Arena Po. Dipinse una *Madonna con due Santi* in S. Maria delle Grazie a Milano. Di lui si conosce anche una *Madonna tra Santi*, firmata, nella Galleria Molinari a Milano, e un'altra nella Galleria Picenardi-Sommi a Cremona.

di parmigianinesco, derivato traverso i maestri cremonesi, è nella Madonna dal piglio vivace, e come nelle opere degli altri scolari dei

Fig. 566 — Cremona, Museo Civico. Cristoforo Magnani: *Presepe*. (Fot. Fiorentini).

Campi il modo d'intendere le forme raffaellesche è affine a quello dei manieristi emiliani. È cosa discreta, ma priva d'ogni originalità, nelle forme a stampa, come nelle convenzionali pieghe a cannelli.

* * *

Un altro seguace cremonese dei Campi, che però attinge largamente alla fonte bresciana del Romanino e del Moretto, è Andrea Mainardi, detto il Chiaveghino, noto principalmente per l'allegoria religiosa della chiesa di Sant'Agostino a Cremona (fig. 567): il Salvatore compresso sotto un torchio da angeli, i quattro Dottori in primo piano, tra cui Gregorio che attinge da un cannello nel calice il sangue divino, una folla in fondo con devoti che lo bevono da coppe dorate; in alto, l'Eterno in gloria d'angeli. I tipi delle figure, con lineamenti aguzzi, vengon dai Campi, come il modellato ligneo; e in particolare sembra tratto da Antonio, senza più l'originale gaiezza, il vivido gruppo degli angiolini in primo piano; ma il Cristo dagli occhi allungati e l'insieme della composizione non sono immemori dell'arte bresciana e specialmente morettesca. È questa l'opera più elaborata del pittore, e tuttavia lascia sentir in ogni sua parte lo stento di trovar cose peregrine: sopra uno dei pilastri del torchio un guancialetto di nubi serve da seggio a un cherubo; un altro sogguarda in posa correggesca e correggesco sorriso dal balcone di nuvole cui s'affaccia l'Eterno, mentre il suo compagno a riscontro guarda il vegliardo con mossa monellesca e un terzo angiolino fa esercizi funambolici di sospensione, aggrappato alle nuvole. I ricami dei piviali son fatti a stampa; le teste assiepate della folla varian di poco i tipi; tutto è segnato duramente, lavorato nella cartapesta o nel legno. Ma nell'insieme è ben calcolata la composizione sulla guida delle sbarre del torchio e della figura piegata di Cristo.

Assai peggiora il Chiaveghino in un altro quadro della stessa chiesa, firmato e raffigurante l'*Incontro di Anna con Zaccaria*, composto di figure secche, allampanate, segnate a fatica, duramente. Non v'è di buono che il gruppo delle due giovani donne in angolo a destra, con la festosa acconciatura di nastri rosso lacca. Non più sudata come l'altra, ove il Chiaveghino raggiunge il suo massimo spremendo col torchio tutte le possibilità del suo piccolo ingegno, quest'opera scadente, piccina, rivela il pittore d'infimo ordine. Le tinte qui s'ingrigiano, alla Moretto.

Fig. 567 — Cremona, Sant'Agostino.
Andrea Mainardi: *Il Redentore compresso sotto un torchio.*
(Fot. Alinari).

SOFONISBA ANGUISSOLA.

1527 — Nasce da Amilcare Anguissola e Bianca Ponzona.

1547, circa — *Autoritratto* nella Galleria degli Uffizi.

1551 — Data del *Ritratto di una monaca*, forse di sua sorella Isabella, presso Lord Yarborough.

1554 — Data dell'*Autoritratto* di Vienna.

1554, 28 aprile — Francesco Salviati, scrivendo da Roma a Bernardino Campi, lo chiama « maestro della bella pittrice cremonese ». Fu dal 1546 al 1549 alla scuola di Bernardino, e quando questi andò a Milano a quella del Sojaro.

1555 — Data della *Partita a scacchi*, nella Galleria Raczinsky a Posen, con la scritta: « Sephonisba Angussola virgo Amilcaris filia ex vera effigie tres suas sorores et ancillam pinxit MDLV ».

1558 — Annibal Caro va a vederla a Cremona. Ne chiede al padre un ritratto, e questi glielo manda, ma poi lo rivuole. Ira di Annibal Caro.

1559 — Filippo II incarica il duca d'Alba di decidere Sofonisba a recarsi in Ispagna. Il duca di Sessa, governatore di Milano, ottiene che Amilcare consenta e gli conduca la figlia. Durante la breve dimora a Milano Sofonisba dipinge il *Ritratto del governatore*, e questi le dona quattro pezze di drappo ricamato d'oro alla sua partenza per la Spagna.

1560 — Parte per la Spagna con un seguito di due dame, due gentiluomini e due servitori, che Filippo II ha mandati ad incontrarla. In Ispagna fa il *Ritratto della regina Elisabetta di Valois* e poi del *re Filippo II*, il quale le fa un ricco dono e le assegna una pensione annua di 200 scudi.

Fa il *Ritratto dell'Infante don Carlos*, e riceve in compenso un diamante del valore di 1500 scudi.

1561 — A richiesta di Pio IV, fa un altro *Ritratto della regina* e glielo manda, come poi un *Ritratto della sorella del re*.

È nominata da Filippo II fra le dodici dame d'onore dell'Infanta Isabella.

1580 — Va a Palermo, sposa di Fabrizio di Moncada, fratello di Francesco II di Moncada, principe di Palermo e vicerè di Sicilia.

Ha ricevuto dal re di Spagna una dote di 12000 scudi e una pensione annua di 1000 scudi sulle dogane della città; dalla regina, una veste adorna di gioielli.

Morto suo marito, le si propone di riprendere il suo posto alla Corte di Spagna, ma Sofonisba rifiuta e, desiderosa di rivedere la sua famiglia, s'imbarca per Genova.

Sposa Orazio Lomellino, comandante della galera su cui viaggiava.

1584 — Era a Genova, dove fissò dimora. Ricevette nella sua casa ospiti illustri.

1599 — L'infanta Isabella, partita di Spagna per andare sposa all'arciduca Alberto, si trattiene con lei a Genova.

A Genova ebbe allievi, tra cui Francesco Piola.

1623 — Il Van Dych le fa il ritratto. Sul foglio con lo schizzo a penna, il grande pittore parla della vecchia pittrice quasi cieca.

1625 — Muore novantottenne.[1]

NOTIZIE SULLE SORELLE DI SOFONISBA.

ELENA, che aveva studiato con Sofonisba nelle botteghe del Campi e del Gatti, entrò nel convento di San Vincenzo di Mantova, ove ancora viveva nel 1585. Dipinse quadri sacri, non rintracciati. Nella raccolta di Lord Yarborough è il ritratto citato in vesti monacali, opera di Sofonisba.

---

[1] Bibliografia su Sofonisba Anguissola. BALDINUCCI, *Notizie*, VII, 1770, pagg. 173-200; ID., *Id.*, VI, 1820, pagg. 94-100; PIETRO SELVATICO, *L'arte nella vita degli artisti. Racconti storici*, Firenze, Barbera, 1870; FOURNIER-SARLONÈZE, *Amateurs au XVI siécle*; *S. A. et ses soeurs*, in *Revue de l'art. Anc. et Mod.*, V, 1899, pagg. 313-24, 379-92; ID., *S. A. et ses soeurs*, in *Artistes oubliés*, 1902, pagg. 13-43; FRIMMEL, TH. V., *Einige Werke der S. A.*, in *Blaetter f. Gemäldekunde*, Wien, 1905, I, pagg. 38-42; FRIZZONI E., *La pietra tombale della celebre pittrice S. A.*, in *Rass. bibl.*, XII, 1909, pp. 33-55; GUIDO CAGNOLA, *Note intorno a quadri italiani in una Galleria tedesca*, in *Rassegna d'Arte*, 1913; HOLMES C. J., *S. A. und Philip II*, in *Burl. Mag.*, XXVI, 1914-15, p. 181-7; COOK, HERBERT, *More portraits by S. A.*, in *Burl. Mag.*, XXVI, 1914-15, pp. 228-36; BONETTI CARLO, *Nel centenario di S. A.*, in *Arch. Stor. Lomb.*, LV, 1928, pp. 285-306.

MINERVA era vantata, più che per talenti di pittrice, per la sua erudizione in lettere latine e italiane.

LUCIA, morta nel 1565, era artista del pennello e del canto. Il Campi e l'Orlandi dicono che si poteva sperare di vederla uguagliare, e forse superare, la sua maestra Sofonisba.

Di lei è il ritratto di un medico cremonese, firmato.

Le si attribuisce il *ritratto* entro tondo *della sorella Europa*, nella Galleria di Brescia.

EUROPA stupiva il Vasari, che la visitò nel 1566. Fu sposa a Carlo Schinchinelli, e dipinse *ritratti di vari gentiluomini cremonesi* e quello della madre *Bianca*, che mandò in Ispagna.

Son noti di lei due quadri sacri: *La vocazione di S. Andrea* nella raccolta del Conte J. Schinchinelli, e le *Stimmate di S. Francesco* nella chiesa di Casalbuttano.

ANNA MARIA, la minore, sposò Jacopo de Sommi, e viveva ancora nel 1585; si sa che era abile ritrattista. Ma si conosce di lei solo una copia, con l'aggiunta di un *San Giovanni*, della *Madonna della Scala* del Correggio, dipinta a quindici anni.

* * *

Il gruppo centrale della *Pietà* di Bernardino Campi (fig. 568) a Brera fu copiato da Sofonisba Anguissola, in un quadretto della stessa Galleria, con un simile fondo di roccia scura, che dà risalto luminoso alle immagini in primo piano e al paese sfumato a destra. La copia dell'opera del maestro è scrupolosa, fedele, ma par che Sofonisba risenta più di Bernardino l'influsso parmigianinesco nelle mani affilate della Vergine, nel colore argentino, nella delicatezza del volto a punta, dei lineamenti piccini. Le ombre sono men crude, non tagliano con barbara durezza il profilo del Cristo come nel Campi; la salma s'irrigidisce, piallata come in un tronco, senza più l'impronta vitale che la flessibilità dei muscoli manteneva al prototipo. Ombre leonardesche

Fig. 508 — Milano, Galleria di Brera.
Sofonisba Anguissola: *Pietà*.
(Fot. Anderson).

s'agitano sul volto dell'Addolorata di Bernardino, mentre quello dipinto dalla scolara si porge alla carezza di un lume tenue e diffuso. Tutto divien più blando, più fioco. [1]

Poche opere sacre si conoscono di Sofonisba, celebrata ritrattista, che nel gruppo di suo padre *Amilcare* e dei fratelli *Minerva* e *Asdrubale*, appartenente alla raccolta Haage di Nivaagaard (fig. 569), s'attiene ancora alle forme del maestro cremonese: le mani grosse, le superfici levigate, le forme legnose, la minuzia descrittiva, ritraggono infatti ben note caratteristiche dei Campi. Siede il vecchio bonario davanti a una tenda, che in parte nasconde il paese come ricamato nella bruma, e cinge con un braccio le spalle di un fanciullo che poggia la mano sulla mano del padre. L'ometto fiero della sua spada si volge alla sorella, che sorregge con una mano il lembo della veste e con l'altra tien fermo sul petto un mazzo di gelsomini; lo sguardo del fratellino interroga la fanciulla, che gli sorride orgogliosa della ricca acconciatura. Col muto colloquio dei due fratelli, la pittrice, che aveva messa nello studio della posa del vecchio la cura banale di un fotografo di campagna, tenta di comporre un ritratto in azione; ma l'intento fallisce per l'inerzia delle forme tagliate nel legno. Tutto è pesante: le mani enormi a cuscinetto, le grosse teste, le stoffe della fanciulletta cariche di gemme e d'appariscenti ornati, con provinciale dovizia. Gli scarponi del vecchio son messi in mostra proprio come in una fotografia da villaggio; il cagnetto par di stoffa; e tutta l'attenzione della pittrice si rivolge alla cute liscia dei volti, alle onde lievi dei capelli. La fisionomia del padre, nonostante la scarsa mobilità, è colta nella sua sfumatura di sagacia bonaria, spontaneamente, come quella della damina ambiziosetta nella grazia del sorriso tra soddisfatto e accorto. Ma nel complesso l'opera non rivela certo qualità di arte eminenti nella celebrata pittrice cremonese.

Come una scenetta di genere, la scolara dei Campi ha com-

---

[1] Altro esempio di pittura sacra composta da Sofonisba è la *Sacra Famiglia* della raccolta Bresciani a Bergamo, d'imitazione parmigianinesca nel contorno fluido e calligrafico delle figure e nel paese disfatto da luce (firmato e datato 1559).

Le forme son pesanti, macchinose nella sorella maggiore, stecchite nella seconda, come intontita dal subito scacco matto inflitto alla sorella, ma la finezza ritrattistica di Sofonisba traspare dal contrasto fra il contenuto sorriso della perdente e l'ilarità birichina della bimbetta; e con bella abilità pittorica è condotta la figura della serva curiosa. Si scorge in essa un richiamo, di

Fig. [illegible] — Posen (Polonia). Galleria Raczyński.
Sofonisba Anguissola: *Gruppo familiare.*
(Fot. J. Puciński).

tipo e di posa, alla vecchia adorante del Sojaro nel *Presepe* di San Pietro al Po in Cremona, e nella pesante lignea struttura della sorella maggiore un'affinità con le forme di Vincenzo Campi. Come sempre nei ritratti di Sofonisba, è qui gran minuzia descrittiva di disegni sul tappeto persiano, d'ornati nelle vesti straricche, di riccioli in crespa seta e di monili. [1]

---

[1] La [illegible] pesante della [illegible] [illegible] dall'av[illegible] delle vesti [illegible] in un ritratto della Galleria di Lord [illegible]. E il contrasto fra queste [illegible] e [illegible] [illegible] e l'altra di [illegible]

Ancor giovinetta appare Sofonisba nell'*Autoritratto* del Museo di Napoli (fig. 571), ove meglio che nei precedenti s'affermano le sue qualità pittoriche, superficiali certo ma delicate. Anche qui l'effigie si presenta in azione: le mani della pittrice, le grosse mani dei Campi, imbottite di bambagia, toccano i tasti

Fig. 571 — Napoli. Museo. Sofonisba Anguissola: *Autoritratto*.
(Fot. Alinari).

di una spinetta, mentre il volto pensoso si volge allo spettatore. Nel vestito scuro e disadorno, col modesto risalto di un colletto

---

nella raccolta Cook a Richmond, [illegible] [illegible] Ne trova [illegible], in altre pitture del [illegible] [illegible] nel quadro Cook [illegible] [illegible] L'espressione [illegible] nel quadro Cook [illegible] [illegible] il suo impegno nella preghiera.

di bianche trine, i biondi capelli appena mossi sulla testa rotonda inghirlandata di trecce, la fanciulla dagli occhi trasparenti ha una grazia di educanda, silenziosa e semplice. Qualcosa d'infantile, di tenero, è ancora nelle guance rotonde, nei lineamenti morbidi, nella carezza della capigliatura vaporosa. L'ombra

Fig. 572 — Milano, Museo Poldi Pezzoli.
Sofonisba Anguissola: *Autoritratto*.
(Fot. Brogi).

intenerisce le carni, distrugge l'antica legnosità, esprime la mitezza dell'animo. È par che il modulo dei Campi s'affini per l'influsso, sempre superficiale e debole, della grande arte ritrattistica di G. B. Moroni.

Tra gli esempi migliori della virtuosità pittorica di Sofonisba è l'*Autoritratto* del Museo Poldi Pezzoli a Milano, entro ovale, come entro uno specchio (fig. 572). Una veste nera ad

alto colletto, staccata dal fondo per i soliti contorni angolosi e duri, disegna il busto e mette in valore la sveltezza della testa schiarata da un sorriso tenue e perspicace. Il colore è sottile; ombre leggermente bluastre infondono delicatezza al volto più al-

Fig. 573 — Vienna, Hofmuseum.
Sofonisba Anguissola: *Autoritratto*.
(Fot. Löwy).

lungato, ai lineamenti espressivi di una femminilità gentile. Ancora il diadema di trecce corona la fronte liscia e i grandi occhi a fior di volto s'inumidiscono di luce. È una fisionomia chiara e sensitiva, che la pittrice riesce ad esprimere nonostante la cura tutta esterna di assottigliare il tessuto delle carni, di ri-

trarre la trasparenza dell'iride con fedeltà materialistica, alla fiamminga, di segnar uno ad uno i fili della capigliatura, di render prezioso il tremolio di luce sul cordoncino aureo del colletto. Un ricordo del Moroni è ancora nei tocchi, sempre incerti, che avvivan le trecce. [1]

Nel 1554 Sofonisba dipingeva l'*Autoritratto* firmato dell'Hofmuseum di Vienna (fig. 573), dove sembra impossibile riconoscere una giovane donna ventisettenne nel busto striminzito entro la veste scura, nel volto di vecchia zitella, invaso e come consumato dagli occhi dilatati, acquei. La pittrice si presenta in un costume povero e severo, da suora laica, e dipinge di maniera l'arco delle labbra, le grosse trine del colletto arruffato. La malinconia, l'appassimento del volto sensitivo, riflettono, come spesso nei ritratti di Sofonisba, un temperamento d'osservatrice impressionabile e delicato, ma anche l'inesperienza, la superficialità pittorica della scolara dei Campi, che passò di paese in paese rimanendo fedele ai suoi primi maestri, guardando senza troppo comprendere agli esempi superiori del Moroni. Ripetè instancabile le sue immagini miti e silenziose, [2] ne carezzò le superfici, ne studiò i dettagli; negli aspetti gentili nascose la povertà del suo mondo angusto, chiuso ai sogni della fantasia, agli impeti della vita. [3]

---

[1] Affine all'*Autoritratto* Poldi Pezzoli è l'altro, alquanto superiore, nella raccolta del conte Ashburnham.

[2] Di tempo più avanzato è l'*Autoritratto* della Galleria Borghese, dove i lineamenti, un po' maceri dall'ombra, hanno un'impronta di femminilità squisita, e i grandi occhi si addentrano nelle orbite cerchiate.

[3] Catalogo delle opere.

Althorp, Coll. di Lord Spencer: *Autoritratto*.
Bergamo, Coll. Bresciani: *Sacra Famiglia*, firmata e datata 1559.
Posen: *La partita a scacchi*, firm. e dat. 1555.
Brescia, Galleria Brognali: *Ritratto d'Ambasciatore veneziano*.
Cremona, Raccolta del conte Dodicischizzi: *Madonna che allatta il Bambino*.
Firenze, Uffizi: *Autoritratto*.
Londra, Galleria Nazionale dei ritratti: *Ritratto di Filippo II*.
— Galleria W. Stirling: *Autoritratto*.
— Raccolta di Lord Ashburnham: *Autoritratto*.
— Coll. di Lord Yarborough: *Ritratto di Elena Anguissola in vesti monacali*
— Coll. del Conte di Pembroke: *Lo Sposalizio di Santa Caterina*.
Milano, Galleria di Brera: *La Pietà*.
— Museo Poldi Pezzoli: *Autoritratto*.

* * *

Firmato col nome di Lucia Anguissola è il *Ritratto del medico di Cremona* nella Galleria del Prado (fig. 574), con macchinose

Fig. 574 — Madrid, Galleria del Prado. Lucia Anguissola: *Ritratto.* (Fot. Anderson).

Napoli, Museo Nazionale: *Autoritratto.*
Nivaagaard, Collezione Haage: *Ritratti del padre Asdrubale e dei fratelli Minerva e Asdrubale.*
Nuneham-Park, Coll. di Sir Vernon Harcourt: *Autoritratto.*
Vienna, Hofmuseum: *Autoritratto*, firmato e datato 1554.
— Nat. Gall., n. 3817: *Ritratto di giovane signora con un cane.*

forme alla Vincenzo Campi. Siede in una poltrona impostata di sbieco e appoggia una mano al bastone, cui s'attorce il simbolo di Esculapio.

L'esperienza della pittrice « adolescens » subito appare nello scorcio manchevole delle spalle staccate dal fondo con un grosso materiale contorno; le mani sono spesse, i fili della barba e dei capelli eseguiti con la minuzia grafica dei Campi, come le scaglie del serpente, di cui è reso con cura il gemmeo splendore. Sembran direttamente studiati dal Moroni il rapporto della figura col fondo grigio e la semplicità della posa, la finezza osservatrice del sorriso arguto.

Non sappiamo su quali basi sia attribuito a Lucia il delizioso ritrattino della sorella Europa entro tondo nella Galleria di Brescia, opera che certo è agli antipodi di questa enfatica di forme e legnosa.

L'opericciola, appartenente alla Pinacoteca municipale di Brescia, è di gusto più fine di quelle di Sofonisba: timida cosa d'arte, ma incantevole nella sua sfumata delicatezza di pastello. Appena adorna di un nastro di seta, crespo come la capigliatura leggiera, la testina ci guarda con un'affascinante espressione di candore, d'ingenua grazia.

G. B. TROTTI, detto IL MALOSSO.

1555 — Nasce in Cremona Giovan Battista Trotti, come appare dalla scritta che è in un suo dipinto in San Francesco di Casalmaggiore. Sembra che il nome di Malosso gli derivasse veramente dalla sua famiglia, e non fosse un soprannome, come ha fatto supporre ai vecchi biografi un bisticcio di Annibale Caracci riportato dal Malvasia. Secondo il Baldinucci venne educato all'arte da Bernardino Campi, ed il maestro lo predilesse tanto da lasciargli in eredità il suo studio e da dargli in moglie una sua nipote.

1580 — Data di un quadro con l'*Annunciazione* in San Francesco di Casalmaggiore, firmato: « Johannes Baptista Trottus Cremonensis faciebat - anno Salutis Humanae 1580 aetatis suae 25 » (ZAIST).

1584 — Il Malosso dedica a Vespasiano Gonzaga Colonna duca di Sabbioneta il « Discorso intorno alla scultura e pittura di Alessandro Lamo », che glielo aveva consegnato, prima di partire per la Spagna, perchè lo desse alle stampe.

1585 — Data di una pala nella chiesa di Santa Marta a Cremona, rappresentante la *Vergine di Loreto, Santa Marta e un Santo Vescovo* (ZAIST).

1589 — Data di una pala in San Francesco di Lodi.

1590 — Data di una pala con la *Decollazione del Battista*, nel Museo di Cremona.

1594 — Il Malosso termina gli affreschi nel coro di Sant'Abbondio di Cremona, iniziati da Giulio Campi. In essi è la scritta: « Opus hoc a Julio Campo delineatum ne periret illud postea Jo. Bapt. Trottus Malossus nuncupatus perficere curavit anno 1594 ».

1595 — Data di una pala nella cappella dell'ex convento di Albavilla a Regona.

1596, 17 aprile — In Cremona il Malosso dichiara di aver ricevuti 10 ducatoni d'argento dai fabbricieri della chiesa di San

Luca, per acconto di tre quadri per l'organo, « uno del Istoria de David, un altro de Santa Cecilija, overo de altro secondo che più bene piacerà al detto Malosso de Istorie che si convengano al detto horgano, et l'altro uno coro de Angeli che cantano »; tutta l'opera dovrà essere pagata quaranta ducatoni (SACCHI).

1597, 2 ottobre — Il Malosso riceve 133 lire imperiali per il suo disegno per l'ornamento dell'altare del Santissimo nel Duomo di Cremona (SACCHI).

1597 — Data di una pala in San Giovanni in Canale a Piacenza, rappresentante l'*Apparizione della Vergine con il Bambino a San Giacinto* (SACCHI).

1599 — Data di un quadro con un *Miracolo di San Domenico*, nel Museo di Cremona.

1600 — Ranuccio I° Farnese chiama a Parma il Malosso, per fargli decorare il suo palazzo in occasione delle nozze con Margherita Aldobrandini (RONCHINI).

1601 — Data di una *Deposizione* in Sant'Agostino di Cremona.

1603, 19 novembre — In Cremona il Malosso promette di dipingere per il vescovo di Sora un'ancona rappresentante la *Vergine con il Bambino, Santa Cecilia e San Giacinto*, per il prezzo di 70 ducatoni (SACCHI).

1604, 23 luglio — Il Malosso entra a servizio stabile del duca Ranuccio, con il patto di lavorar per il duca « secondo che li sarà ordinato » e di ricever i colori, il vitto, ed una provvigione mensile di 25 scudi d'oro (RONCHINI).

1605 — Il Malosso dà opera « alla pittura della Fontana », cioè ai dipinti nel Palazzo del Giardino di Parma (RONCHINI).

1606 — L'artista allestisce una giostra per il duca Ranuccio (RONCHINI).

1608, 6 marzo — Ranuccio scrive al conte Orazio Scotti, avvertendolo che manda a Piacenza il Malosso con due o tre dei suoi giovani, perchè provveda agli apparati per ricevere Francesco Gonzaga e Alfonso d'Este con le spose, figlie di Carlo Emanuele di Savoia (RONCHINI).

1608, 4 maggio — I cappuccini di Piacenza scrivono al duca Ranuccio pregandolo di far sì che il Malosso compia, come si era obbligato, il quadro dell'altare di Santa Caterina nella loro chiesa, o restituisca i 40 scudi che aveva ricevuto per quest'opera circa sei anni prima (Ronchini).

1609, 23 agosto — Il duca Ranuccio conferisce al Malosso un diploma con cui lo nomina «Sacri Lateranensis Palatii Comitem, Militem et Equitem auratum» (Ronchini).

1610, 11 giugno — Muore in Parma il Malosso, e viene tumulato nell'oratorio della SS. Trinità (Ronchini). [1]

* * *

Scolaro di Bernardino Campi fu G. B. Trotti, detto il Malosso, che prese una via opposta a quella del suo freddo e tranquillo maestro, cercando sin dall'inizio effetti spettacolosi, tumulto di linee compositive, enfasi di gesti. Sopra cartoni di Giulio Campi dipinse la bella composizione dell'*Assunta* (fig. 575) nel coro della chiesa di Sant'Abbondio in Cremona, che veramente par abbia del Malosso l'impeto pordenoniano della gran massa raccolta intorno alla Vergine; e dagli esempi del Romanino trasse il ritmo vorticoso della *Resurrezione di Cristo* (fig. 576) nel duomo cremonese. Dei Campi rimane la sostanza del colore compatta, la superficie levigata e solida, la determinazione plastica dei volumi, che la luce attrae dall'ombra dei fondi, con risalto maggiore, non solo a quello del fioco Bernardino, ma anche del massiccio Vincenzo. Il Malosso romanineggia, inglobando come entro invisibile sfera il gruppo delle guardie attorno al sepolcro e movendo a cerchio anche i due gruppi laterali più in fondo. La pittura a grand'ef-

---

[1] Bibliografia su G. B. Trotti detto il Malosso: Lamo A., *Discorso sulla pittura*, Cremona, 1584; Baldinucci F., *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. Ranalli, Firenze, 1846-47; Zaist G. B., *Notizie istoriche dei pittori cremonesi*, Cremona, 1774; Sofesina Vidoni B., *La pittura cremonese*, Milano, 1824; Grasselli G., *Abecedario biografico dei pittori cremonesi*, Cremona, 1827; Sacchi F., *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona, 1872; Ronchini A., *Il cavalier Malosso in Parma*, Modena, [illegible]; Schweitzer E., *La scuola pittorica cremonese*, in *L'Arte*, 1900; Ceruti C., *Vita e opere di G. B. Trotti detto il Malosso*, Parma, 1902.

fetto dell'esuberante cremonese raggiunge il suo fine in tutto quel rumore di movimenti a gruppi in quella fuga delle linee,

Fig. [illegible] — Cremona, Sant'Abbondio. Malosso: l'Ascensione.
Fot. Negri.

che senza tregua s'aggirano, s'aggrovigliano, si districano, in quello sforzo di muscoli, in quel clamore di gesti. Dalla base vorticosa delle guardie s'innalza il Redentore, e par spicchi

il volo, danzando, dalla testa di un soldato; farfalleggia il Cristo nel manto azzurro che fa vela.

Fig. 576 — Cremona, Duomo. Malosso: *Resurrezione di Cristo.* (Fot. Fiorentini).

Nel colore son spunti di cangiantismo sfacciato, ad esempio nella veste azzurrognola del soldato da tergo, che alla luce di-

vien rosa mattone. Ma nel rassodamento delle forme romaninesche si sente prossimo il Caravaggio: la guardia urlante, col cappello piumato, staccata dal fondo ombroso per forza di luce, di chiaro spunto romaninesco, è più prossima al Merisi che al Romanino.

Ancora entro il cerchio s'aggirano le figure nel quadro della *Pentecoste* (fig. 577), che forma riscontro a quello della *Resurrezione*. I tipi dei Campi vi si riconoscono in gran parte degli Apostoli, ma trasformati dall'enfasi dei panneggi e dei gesti. Il volto morbido della Vergine e il tortile atteggiamento risalgono al Correggio, e il motivo pittorico della cupola di nubi oscure che s'apre sul cielo fu certo ispirato al Malosso dall'affresco di Camillo Boccaccino nel coro di San Sigismondo. Il pittore dei colpi di scena ha trovato di suo gusto l'effetto spettacoloso di quell'occhio di luce che squarcia la massa notturna, e più volte lo ripeterà nei suoi quadri. Ma il facile accordo lineare tra il cerchio d'Apostoli in basso e il cerchio delle nubi in alto, e l'effetto pittorico della luce d'oro che piove sul coro delle immagini come da un'aurea cupola è guasto da tutti i contorcimenti delle figure ballerine.

Il correggismo, che s'infiltra nella fluidità lineare della *Pentecoste*, suggerisce al Malosso scorci di nuvole e di figure per gli ottagoni decorativi della chiesa di San Pietro al Po. Note di colore prezioso avvivano queste pitture, ove talvolta egli ottiene effetti fantastici, ad esempio nell'*Allegoria della Carità* (fig. 578), con le due figure sedute sopra un nugolo rosato come sopra uno scoglio, e dietro le figure un mareggiar di nubi violargento.

Nel quadro di San Pietro al Po, raffigurante la *Madonna in trono fra il Battista e San Paolo* (fig. 579), il Malosso, che finì la sua vita a Parma, segue il Correggio, richiamando il Boccaccino e i Campi nel motivo di grottesche a musaico entro il catino dell'abside diruta, e il tipo savoldiano di Giulio Campi nel grave San Paolo. È una bella opera, limpida e serena, la più tranquilla del tumultuoso pittore, che, stanco di giochi funambolici, par cerchi rifugio nelle sorridenti aure del Correggio.

Sempre sulle orme dell'Allegri, nel quadretto raffigurante *Cremona guerriera che si offre alla Vergine, assistita dai Santi*

Fig. 577 — Cremona, Duomo. Malosso: *Discesa dello Spirito Santo.* (Fot. Fiorentini).

Irnerio vescovo e Omobono, egli si presenta come un Mazzola Bedoli cremonese. La grazia artificiosetta del maestro emiliano

è in tutta la squisita opericciola, anche nel paese monocromo, in gamma di verdi, e nell'intonazione madreperlacea.

Ma ben presto il Malosso torna alla sua scapigliatura, alla vivezza degli effetti, con la *Natività* della chiesa di San Pietro al Po (fig. 580), che prende il motivo iniziale dalla *Notte* del Correggio. Qui egli torna a muoversi nel suo naturale elemento: imposta la composizione su due oblique parallele: un crollo

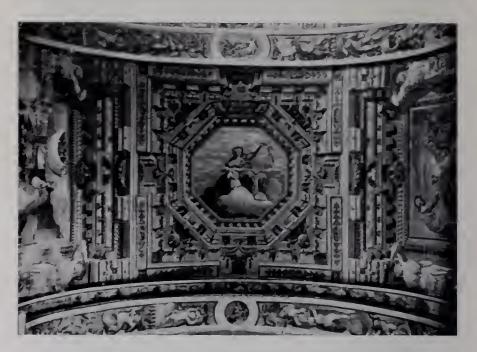



Fig. 578 — Cremona, S. Pietro al Po.
Al centro: Malosso, *Una Virtù* - Ai lati: Antonio Campi, *Storie di S. Pietro.*
(Fot. Fiorentini).

d'angeli in basso, dal fondo cupo verso il focolare della culla, una fuga di luce e di nuvole in alto, trattenuta a fatica da un gruppo d'angioletti cariatidi, motivo pordenoniano trattato con spirito secentesco, in un risalto di forme arrotondate e assodate da luce che preludia al Guercino e che spiacevolmente contrasta con la figura cartacea dell'Eterno e con i calligrafici rabeschi luminosi degli orli di nuvole e delle pieghe sottili. Lo scoppio di luci in basso, sui volti incandescenti della Vergine e degli angioli e sul profilo di San Giuseppe, d'un correggismo

rusticano e caricaturale, completa l'allegro tumulto delle immagini, tra cui il piccolo Gesù, bianco tra i gorghi del bianco drappo,

Fig. 579 — Cremona, S. Pietro al Po.
Malosso: *Madonna col Bambino e Santi.*
(Fot. Fiorentini).

fa pensare, così tornito e rotondo, al bellissimo putto del Cerano nella *Natività* del Museo di Castello Sforzesco.

I tipi del Campi si distinguono chiaramente nel gran quadro del Museo raffigurante la *Decollazione del Battista* (fig. 581),

Fig. 580 — Cremona, San Pietro al Po. Malosso: *Presepe.*
(Fot. Fiorentini).

Fig. 581 — Cremona, Museo Civico. Malosso: *Decapitazione del Battista.*
(Fot. Fiorentini).

e come la *Natività* fondato sopra un effetto di luce notturna. Il realismo legnoso dei Campi s'incide nel secco volto della vecchia che parla a Salome; e le due giovani donne richiamano il tipo muliebre di stampo fiammingo nel quadro di Bernardino con le *Sante Cecilia e Caterina* e in quello del *Martirio di San Giovanni*, più vibrante nelle immagini di G. B. Trotti e animato delle increspature dei panneggi, dalle arie di volti spigliate e vivaci, dalle acconciature civettuole, dai gesti pronti, improvvisi. Anche nel soldataccio di lustro legno che regge la torcia ritroviamo le secche forme dei Campi, e in tutte le figure un modulo di proporzioni allungato, più ristretto e schematico di quello consueto al Malosso, e tale da indurre a ritenere l'opera piuttosto primitiva, se non fosse, a smentir la data precoce, l'audace motivo fantastico delle nubi e dell'angelo.

La prigione affonda nell'ombra come un antro: uno sgherro regge una fiaccola, altri due scendono dalla scala con una lampada; le nuvole forman tettoia, e la luce d'oro diffusa dall'occhio di cielo illumina dall'alto l'angiolo, che appare più macchinoso delle figure in basso, e che è della composizione il culmine fantastico. S'aggira la grande figura col mulinello di nubi compatte, e a mulinello s'aggirano i drappi increspati dal volo.

Al grottesco soldato con la lampada fa riscontro, in basso, il carnefice con il gesto caricato, sgangherato: gambe divaricate a compasso, spadone poggiato a terra come puntello, stoffe incercinate intorno ai fianchi, e il diabolico effetto delle due zone dei calzoni, di compatta lacca rossa.

I Campi e il Sojaro danno insieme modelli alla pala d'altare nel Museo di Cremona, ove son molti prestiti dal Correggio del duomo di Parma (fig. 582). Fra tutti quei prestiti, il Malosso non riesce a imitarne la fusione pittorica, neppure ad atteggiar le sue figure alla maniera correggesca. Le forme poco malleabili, tratte dai Campi nella loro compagine lignea, non si prestano alle morbide grazie del Correggio. E il temperamento chiassoso del Malosso non sa intendere la delicata voluttà dell'arte correggesca. Egli mira soprattutto a muover le figure, a farle parlare: dita

Fig. 582 — Cremona, Museo Civico.
Malosso: *Madonna in gloria adorata da Santi.*
(Fot. Fiorentini).

in su, dita in giù, mani squadernate, mani indicanti, mani in atto di sorpresa: il quadro è tutto una serie di atteggiamenti, tutto uno sforzo meccanico nella disposizione delle figure.

Il Malosso presenta Maria in gloria, fra un coro d'angeli: due Santi nel basso. Le vesti della Vergine ripetono duramente le ampie sfaldature dell'Allegri; il Bambino correggesco spinge innanzi la destra; gli angioli sotto le nubi fan salti acrobatici; due altri, ai lati della Vergine, si torcono stando in ginocchio sulle nubi; additano, apron le mani, apron le palme. E giù sulla terra San Pietro Martire addita, il Santo vescovo apre le mani a preghiera, San Giovanni mostra l'agnellino. Ma la vita, trattenuta spesso nell'arte dei Campi, erompe dalla gloria in alto, fra i globi invadenti delle nuvole; inspirata è la figura del Santo vescovo, e una sensibilità pittorica quasi savoldiana si riflette nella tenue stoffa marezzata del cielo, più tenue sotto la valanga di nuvole.

Lo stesso tipo correggesco di Madonna dolcigna sogguardante dall'alto si rivede, accanto ai lignei personaggi dei Campi, nella *Morte di San Pietro Martire* (fig. 583), ove il Malosso, come nella *Decapitazione del Battista*, sfrena la sua passione per i colpi di scena teatrali. Le figure nel basso son sgangherate, brutali, tanto quella gigantesca del Santo che si torce al suolo come un enorme bruco, quanto l'altra dell'aguzzino che si precipita come trasportata dallo slancio del proprio braccio, fra il grido dei drappi rossi, dei drappi gialli e bianchi, incercinati, snodati, sferzati. Il costume del carnefice di San Giovanni serve al travestimento del carnefice di San Pietro Martire; lo stesso compatto rosso lacca s'appiattisce nei calzoni, le stesse note variopinte appaiono nel giaco e nei lini.

Pigramente, il Malosso ripete i suoi motivi a grand'effetto; li trasporta di quadro in quadro: dal *Presepe* in San Pietro Martire alle *Tentazioni di Sant'Antonio* nella chiesa di Sant'Agostino (fig. 584). Il macchinoso Cristo, di stampo correggesco, scalcia nell'aria, scendendo di peso dalla cupola di cielo lampeggiante. L'insieme è chiassoso e banale; buono l'effetto di fusione tra il gruppo delle figure in basso e il paese ondeggiante.

Fig. 553 — Cremona, Museo Civico.
Malosso: *Supplizio di S. Pietro Martire.*
(Fot. Fiorentini)

Tema prediletto del Malosso fu la *Pietà*, che trattò più volte in modo affine, fondendo in un grandioso insieme teatrale gli influssi del Correggio e del Pordenone. Nella *Pietà* della chiesa di Sant'Agata, dal fondo cupo di roccia, che s'apre verso un fioco cielo vespertino, staccano le figure; gridano i rossi intensi e compatti, specie quello sanguigno del drappo sotto il Cristo, che cangia in chiazze di giallo cuoio, mentre la veste livida della Vergine par tragga la sua tinta dallo scolorar del cielo. La luce batte sul Cristo; ne spiana il largo petto; par l'opprima, lo schiacci. Soltanto la posa divaricata di San Giovanni richiama lo sforzo dello strambo Malosso verso atteggiamenti difficili, impossibili, e il rosso stridulo della veste l'accentua; nell'insieme la composizione è imponente per il volume sfaccettato del gruppo, come di roccia su cui corra la luce.

La *Pietà* del Museo, con la firma e la data del 1601 (fig. 585), è simile a quella di Sant'Agata, meno assiepata, meno grandiosa nel blocco delle figure, senza la nota disarmonica dell'atteggiamento di San Giovanni, e con minori spunti correggeschi. Anche qui il drappo sotto il Cristo è di un rosso che ingialla in luce, ma senza lo spessore e l'intensità di quello della chiesa di Santa Agata: marezzature gialle tra ombre spolverate di rosso ne variano la superficie. Il rosso sanguina nell'ombra della gamba di Cristo.

Più che nel quadro ricordato, qui la salma del Redentore s'accosta al Pordenone nella poderosa massività dello scorcio. Il particolare del cestello con gli strumenti usati per calar Cristo dalla croce è brano di natura morta inteso con spirito caravaggesco.

La composizione è tutta studio di scorci, rotondeggiar di forme. Nell'arcuarsi delle labbra, nel volger degli occhi, sono reminiscenze del Correggio, ma la grandiosità dei volumi e l'enfasi compositiva vengon dal Pordenone. Qualcosa di melodrammatico è nel sentimentalismo appassionato dei gesti; scenografico il paese con alte scogliere di roccia e un cielo a scaglie di

madreperla che rammenta il fondo dell'ottagono con la *Carità*, in San Pietro al Po di Cremona. [1]

Fig. 584 — Cremona, Sant'Agostino. Malosso: *Le tentazioni di Sant'Antonio*. (Fot. Negri).

[1] Un'altra *Pietà* del Malosso si vede nel Museo Civico di Bologna, una a Milano, nella Galleria di Brera, una, più di tutte melodrammatica, nella raccolta Sirtori a Monza (v. riproduzione in: Nicodemi, *Daniele Crespi*, pag. 85). Si distingue da tutte quella della Galleria di Brera (fig. 586), diversamente composta, certo sotto recenti impressioni del sog-

Temperamento opposto a quello del suo maestro Bernardino Campi, il Malosso ben di rado portò nelle sue opere equilibrio e misura. Il verticalismo arido che prevale nelle composizioni di Bernardino ebbe a contrapposto in Cremona gli avvolgimenti di curve, gli urti di oblique, il meccanismo di gesti propri alle composizioni dello scolaro. Il freddo silenzio di Bernardino si ruppe nel tumulto dei gesti, nello sbracciarsi delle figure del Malosso, nelle danze a cerchio della *Pentecoste* e della *Resurrezione di Cristo*, nei mulinelli di nuvole. La sorridente calma della pala con la Madonna e due Santi in San Pietro al Po, che certo è tra le migliori pitture del Cremonese se non la più tipica, è un'eccezione nell'arte di questo maestro vivace, irrequieto, incline ai colpi di scena teatrali, ai gesti truculenti o melodrammatici, agli atteggiamenti funambolici. Dissonanze continue di colore e di linea sono nelle sue composizioni. Gli effetti fantastici son quasi sempre interrotti da qualche gesto sgangherato, bislacco, come certe note di colore degne del seicento caravaggesco, ad esempio i rossi compatti e opachi, si trovano accanto a cenni di cangiantismo stridulo. Lo scolaro dell'ordinato Bernardino rompe ogni disciplina: si lancia spensierato in una gioiosa anarchia pittorica. Gode a far l'acrobata, a sorprendere il pubblico con le sue trovate spettacolose. Arriva nel campo cremonese coi suoi modi di gradasso, con la sua favella colorita di allegro plebeo, come per rovesciare i metodici castelletti del suo maestro Bernardino. Vera scolara di Bernardino è Sofonisba; il Malosso, che il Campi tenne in gran stima, fu per istinto ribelle a ogni metodo, e trasportò le forme levigate del suo maestro in un mondo tumultuoso; le ingigantì, le contorse, tra le ruote delle nuvole, tra balzi improvvisi d'ombra a luce. Le esigue immagini

---

giorno a Parma. Anche qui l'alta scogliera bruna sbalza in fuori il gruppo raccolto intorno a Cristo, più affollato che nelle altre *Deposizioni*, più mosso, con figure meno granitiche. La roccia delle *Pietà* cremonesi par diventi lucido metallo. Sulla pietra grigia del sarcofago, la seta del sudario è tesa in luci gelide, con effetto secentistico. La linea irrequieta, spezzata, la forma a faccette, la vivacità degli sguardi e dei gesti, la mobilità dell'effetto luministico, s'accompagnano a un'accentuazione di cangiantismo, ad accenni d'iridescenza cromatica.

Fig. 585 — Cremona, Museo Civico. Malosso: *Deposizione*.
(Fot. Fiorentini).

di Bernardino trassero esuberanza di vita dal caldo sangue del Malosso; la sommessa preghiera sussurrata dalle figure di sagoma

Fig. 586 — Milano, Galleria di Brera.
Malosso: *Deposizione nel sepolcro.*
(Fot. dell'Ist. d'Arti Grafiche, Bergamo).

arcaistica, quasi defendentesca, di San Giuseppe e della Vergine fra seriche luci tranquille, nel bel *Presepe* del primo a San Michele

di Cremona, si muta in trilli di risate argentine nel *Presepe* del Malosso a San Pietro, fra lo scroscio dei cori angelici e delle correnti di luce: par che un secolo sia passato fra le due opere. Nell'*Ascensione di Cristo* della chiesa di San Paolo a Milano, ove non mancano esagerazioni e note fuor di tono, il movimento generale delle figure si fonde in un coro largo entusiastico: la folla par mossa dall'ala del vento. Incomposto, eccessivo, turbolento, il Malosso chiude il ciclo dell'arte cremonese cinquecentesca, portando all'eccesso la passione del movimento, il gusto degli effetti teatrali. [1]

---

[1] Catalogo delle opere.

Bertonico (presso Lodi), Chiesa Parrocchiale: L'*Annunciazione* (ZAIST).
Caravaggio, Ss. Fermo e Rustico: *La Vergine con il Bambino e i Santi Francesco d'Assisi, Rocco e Sebastiano.*
Casalmaggiore, San Francesco: L'*Annunciazione* (1580, ZAIST).
— Santo Stefano: La *Cena.*
— — *San Pietro in carcere* (SACCHI).
Cremona, Duomo: *Cristo alla colonna.*
— — L'*Annunciazione.*
— — La *Resurrezione.*
— — La *Pentecoste.*
— Sant'Abbondio: Affreschi nel coro (1594).
— Sant'Agostino: La *Deposizione* (1601).
— — *Le tentazioni di Sant'Antonio.*
— Sant'Angelo: *Il transito di San Giuseppe.*
— — *La Vergine con il Bambino e i Santi Girolamo e Francesco.*
— — *Il Redentore in gloria e i Santi Bonaventura e Bernardino.*
— — *La Vergine con il Bambino e i Santi Paolo e Giovanni Evangelista* (SACCHI).
— San Luca: *Il Redentore e la Vergine in gloria* (SACCHI).
— — Cappella della Risurrezione: Affreschi.
— — — La *Natività.*
— — — L'*Orazione nell'Orto.*
— — — L'*Andata al Calvario.*
— — — La *Crocifissione.*
— — — La *Circoncisione.*
— — — La *Flagellazione.*
— — — Il *Redentore vien confitto alla Croce.*
— — — *Noli me tangere*
— — — *I pellegrini in Emaus* (ZAIST).
— Santa Marta: La *Madonna di Loreto, Santa Marta e un Santo vescovo* (1585, ZAIST).
— Sant'Omobono: Il *Santo titolare adorante il Ss. Sacramento* (SACCHI).
— San Pietro al Po: Affreschi con le *Virtù* nella volta della navata mediana.
— — I *Santi Francesco e Bernardo* (1583).
— — Il *Presepe.*
— — *Santa Maria Egiziaca.*
— — *Santa Maria Egiziaca, San Giovanni, e vari angeli che tolgono le anime dal Purgatorio* (1602).
— — La *Vergine con il Bambino, San Giovanni Battista e San Paolo.*

Cremona, S. Pietro al Po, Sagrestia: La *Vergine in gloria e i Santi Cecilia e Giacinto.*
— Palazzo del Comune: Il *Sacrificio di Abramo.*
— Museo: La *Decollazione del Battista* (1590).
— — *San Domenico risuscita un morto* (1599).
— — *San Pietro Martire.*
— — *I Santi Omobono ed Imerio raccomandano alla Vergine la città di Cremona simboleggiata da un guerriero.*
— — La *Deposizione.*
Fontanella (prov. di Bergamo), Chiesa Parrocchiale: La *Resurrezione.*
Lodi, San Francesco: *Il tiranno Ezzelino inginocchiato dinnanzi a Sant'Antonio da Padova* (1859).
— Duomo: Il *Congedo di Cristo dalla Madre.*
— — La *Discesa al Limbo.*
— Santa Maria del Sole: L'*Incoronazione della Vergine.*
Milano, Sant'Antonio Abate: L'*Ascensione.*
— Brera, n. 336: *Deposizione* (proveniente dalla chiesa dei Cappuccini di Monza).
Modena, Galleria: Il *Martirio di un Santo* (acquarello).
— — *Angeli musicanti* (acquarello) (Sacchi).
Parma, Chiesa dei Servi: *San Giovanni Battista* (Zaist).
— Galleria: Cinque bozzetti a penna tinti d'acquarello: La *Deposizione*, la *Gloria dell'Eterno,* altra composizione dello stesso soggetto, un *Vescovo implorante la SS. Trinità,* una *Gloria con doppio ordine di Santi.*
— Palazzo del Giardino. Affreschi nella cappella e nelle camere.
Piacenza, Chiesa dei Cappuccini: Lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (Sacchi).
— San Francesco: L'*Immacolata Concezione.*
— — Affreschi nella cupola.
— San Giovanni in Canale: L'*Apparizione della Vergine con il Bambino a San Giacinto* (1597) (Sacchi).
— San Vincenzo: La *SS. Trinità* (Sacchi).
Rigona, Cappella dell'ex convento di Albavilla: L'*Adorazione dei Pastori* (1595).